



FACULTAD DE COMUNICACIÓN

GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

**De Freddy a Dexter: El serial killer como híbrido televisivo en el
audiovisual contemporáneo**

Trabajo Fin de Grado presentado por Delia Rodríguez Herráez.

Tutor: Juan José Vargas Iglesias.

D/Dª nombre y firma del estudiante

Delia Rodríguez Herráez

Sevilla, septiembre de 2021

“Ciertas reglas deben cumplirse para poder sobrevivir con éxito en una buena película de terror: por ejemplo, número uno, no practicar el sexo. Sexo equivale a muerte. Número dos, no puedes nunca beber ni tomar drogas. No, es el factor pecado, el pecado es una extensión de la número uno. Y número tres, nunca, nunca en ninguna circunstancia digas “Enseguida vuelvo”, porque no volverás (...). Y si te saltas las reglas acabarás muerto, te veré en la cocina con un cuchillo clavado.”

Randy en *Scream* (Craven, 1995)

ÍNDICE

Introducción.....	4
Resumen.....	4
Palabras clave.....	4
Objeto de estudio.....	5
Objetivos.....	5
Hipótesis.....	6
Metodología de análisis.....	7
Capítulo 1: Breve introducción al cine <i>slasher</i>.....	9
1.1 Introducción al género.....	9
1.2 Conceptos clave: roles, espacios y estructura.....	9
Capítulo 2: Historia del <i>slasher</i>	10
2.1 Precedentes del <i>slasher</i> en los sesenta: Hitchcock y Powell.....	10
2.2 El <i>giallo</i> italiano.....	12
2.3 El auge del género: <i>The Texas Chain Saw Massacre</i> (1974).....	15
2.4 Época dorada: el <i>slasher</i> sobrenatural.....	17
2.5 <i>Neo slasher</i> : Saga <i>Scream</i>	19
2.6 Actualidad del género: <i>remakes</i> , <i>crossovers</i> y <i>spin-offs</i>	20
Capítulo 3: Siglo XXI: El asesino en prime time	21
3.1 Exploración de nuevos géneros y formatos.....	21
3.2 La figura del <i>serial killer</i> en la ficción televisiva.....	22
3.4 Análisis de Dexter.....	23
3.3 Metodología.....	25
Capítulo 4: Conclusiones	33
4.1 Resultados.....	33
4.2 Discusión y conclusiones.....	50
4.3 Bibliografía.....	52

Introducción

Resumen

La presente investigación tiene por principal objeto el establecimiento de una relación directa entre el auge de las series televisivas criminales y el deterioro del género cinematográfico *slasher*, a partir del hallazgo de usos particulares de este último en las narrativas contemporáneas del *serial killer*. Se tendrá como principal caso de estudio la serie *Dexter* de James Manos Jr. (2006-2013).

Palabras clave

Slasher, psicópata, *serial killer*, criminal, *final girl*, ficción, televisión, asesino.

Objeto de estudio

Si bien el título de este proyecto pudiera ser reducido al preámbulo “El futuro del *slasher* se encuentra en la televisión” partiendo de la hipótesis que a continuación se expondrá, se hace necesario en este punto acotar y clarificar nuestro **objeto de estudio**. A pesar de la posibilidad de aglutinarlo bajo una misma denominación, es fundamental destacar la existencia de dos elementos principales en este objeto, que si bien establecen una relación codependiente entre ellos, han de ser diferenciados como dos partes distintas.

Comenzaremos la investigación revisando la trayectoria que ha seguido el género en las dos últimas décadas, así como ofreciendo un breve repaso desde sus precedentes, basándonos en algunas obras destacables. Por otro lado, analizaremos la relación de aquel con la eclosión de un nuevo perfil de antihéroe en la ficción televisiva: el serial *killer*, tomando como referencia una única saga serial, con el fin de centrar el proyecto en torno a un único sujeto. Esta acotación a una sola obra favorece la posibilidad de estudiarla con mayor profundidad. La elección se basa en su idoneidad para ser considerada como una referencia general, cuyos resultados pueden ser extrapolados a otros seriales de la misma índole. Esta obra es *Dexter* (Cerone et al., 2006-2013).

Objetivos

Una vez especificado nuestro objeto de estudio, es el momento de plantear el **objetivo principal** de esta investigación, que dará forma a la hipótesis inicial de esta tesis. El objetivo primordial es la demostración de la existencia de nuevos espacios disponibles para explotar el género criminal, orientado a mostrar las complejidades y debates de la psique del asesino, que a su vez es designado como protagonista indiscutible de la obra.

Formatos no tan desconocidos para los espectadores que solían consumir cine *slasher* en salas de cine como son la televisión e internet, han demostrado su cabida y

potencial para este tipo de contenido. Así, nuestra finalidad se centra en abrir camino a la posible definición de una nueva etapa a la hora de hablar del *slasher*, en concepto de herencia o legado. Para ello, estableceremos en el marco teórico una estructura sólida sobre la que asentar el devenir del género criminal.

Hipótesis

Partiendo de la pregunta de investigación *¿Hacia dónde dirige el slasher?*, podemos plantear la **hipótesis** que conformará el punto de partida de la presente investigación: “El futuro del *slasher* se encuentra en la televisión. El subgénero de terror ha perdido relevancia en las salas de cine; sin embargo, su legado se manifiesta en modo y formas en series de actualidad, inclusive en aquellas no pertenecientes a esta categoría del género de horror”.

La hipótesis recoge algunos de los puntos esenciales que señalaremos en los objetivos principales y complementarios de esta investigación. Así, esta hipótesis asevera que existe, efectivamente, una correspondencia perceptible entre la oferta televisiva contemporánea orientada al suspense psicológico y/o crimen y el cine *slasher*. Abundantes rasgos definitorios de este género son actualmente empleados y recurridos por los medios discursivos de otros espacios narrativos que, en su mayoría, habitan en formatos televisivos y seriales.

Siguiendo las definiciones otorgadas por David Bordwell (2003, p. 150) los modos narrativos engloban una serie de normas, necesarias para dotar de coherencia y estructura la narración propuesta. Estas a su vez se dividen en intrínsecas y extrínsecas, pero para este breve comienzo partimos de una premisa propuesta por el autor y fundamental para esta investigación: una película puede analizarse como continuadora de las normas o como destructora de ellas, condiciones que, por otra parte, pueden coexistir. Analizaremos, por ende, el comportamiento de estas obras contemporáneas y su tratamiento de dichas normas.

Metodología de análisis

A la hora de abordar la hipótesis es necesario realizar una aclaración previa sobre el método a desarrollar en esta investigación. Como desglosamos en la especificación del objeto de estudio, diferenciamos entre una primera aproximación al subgénero para después sumergirnos en la actualidad de este y en su legado en la ficción televisiva contemporánea.

Para ello requeriremos profundizar en primer lugar, en las teorías de géneros. Numerosos autores han realizados aproximaciones en este campo, por lo que es crucial establecer una base, en este caso de la mano de Rick Altman. Gracias a la crítica de Altman de los géneros podemos, no solo comprender el funcionamiento de esta estructura, sino también las fracturas y taras que contiene, así como emplear estos conocimientos de una manera más práctica en nuestra hipótesis, permitiendo detectar qué elementos y mecánicas del *slasher* perviven en las series actuales. Continuando con la indagación en la teoría de géneros, nos apoyaremos en David Bordwell para abordar las diferencias entre modos y géneros narrativos, y cómo estos son percibidos por el conjunto de espectadores.

Si hablamos de ficción televisiva es inevitable y necesario indagar en los estudios sobre los medios de comunicación, principalmente en la televisión e internet. Para ello recurrimos principalmente a artículos de investigación científica centrados en los *media studies* y la cultura de consumo audiovisual. Estos serían por tanto, los principales fundamentos teóricos sobre los que se apoya esta investigación, relacionados con los aspectos más imprescindibles a la hora de afrontar este proyecto: cine, literatura y estudios de consumo audiovisual, que nos permitan entender el paradigma televisivo contemporáneo.

La metodología posee una naturaleza principalmente cualitativa, en la que predomina la revisión bibliográfica de expertos en la materia audiovisual, con el fin de establecer una visión clara sobre el estado de la teoría de géneros para poder aplicarla al objeto de estudio, así como para establecer relaciones entre las fuentes y analizar de forma crítica la información recopilada. Sin embargo, considero relevante incluir la realización de una encuesta para medir las variables que influyen en el consumo de

obras *slasher* (y/o relacionadas con el género) en los individuos a lo largo del tiempo. Para ello, serán encuestados 154 sujetos nacidos entre los años 1960 y 2000.

La investigación está dividida en cuatro bloques. El primero tiene el cometido de realizar una breve introducción al género *slasher*, dotando de una base sólida y coherente la investigación. En segundo lugar, emprenderemos un viaje a través de las etapas del *slasher*, de forma sintetizada pero concisa. Con el tercer bloque (“Siglo XXI: El asesino en prime time”), alcanzamos el cénit del estudio. Se trata del apartado de mayor actividad epistemológica; analizaremos una encuesta con el fin de establecer relaciones directas entre una selección de espectadores y sus preferencias de consumo audiovisual actuales, así como cuadros de análisis. Por último, destinamos el cuarto bloque al análisis y discusión de los resultados obtenidos previamente.

Capítulo 1: Breve introducción al cine *slasher*.

1.1 Introducción al género.

Según Pérez Ochando (2016), el *slasher* es “un género de carne, de carne que goza, sangra o se estremece, de piel que se eriza bajo el labio o se abre bajo el cuchillo, pero que siempre se muestra a nuestros ojos” (p.14); el autor acentúa, no obstante, que la auténtica solidez del género radica en sus personajes arquetípicos.

Más que en sus textos fílmicos, el *slasher* se consolida como género en tanto que posee una taxonomía reconocible para el espectador. David Bordwell (1996) asevera la alterabilidad de los géneros, con base en el contexto sociocultural e histórico en el que coexisten. Las constantes de este género favorecen su clasificación: hablamos de un cine normalmente de bajo presupuesto, con una estructura circular de apariencia desordenada, cuya trama gira en torno al concepto de un rito sacrificial. Insistiendo en las palabras de Bordwell, cabe destacar la importancia del reconocimiento en este género, pero sin olvidar el factor sorpresa. La clave en la fórmula del *slasher* reside en pequeñas transgresiones ocultas en la repetición de una estructura narrativa estable.

1.2 Conceptos clave: roles, espacios y estructura.

Esta reiteración la encontramos en los distintos atributos que componen la trama de estas películas. el esquema esencial del *slasher* está compuesto por unos personajes estereotípicos, normalmente interpretados por adolescentes, las víctimas por antonomasia en este género, pues iguala el rango de edad de su público mayoritario. El asesino, como veremos, varía su forma en tanto que esta puede ser meramente humana o adquirir atributos propios de lo sobrenatural, aunque no en un sentido funcional: perseguir a los jóvenes hasta eliminarlos uno a uno. Los ambientes predilectos son aquellos alejados de la protección adulta o paternal, que fomenten la lucha por la supervivencia en un entorno desconocido (casas abandonadas, cabañas en el bosque...)

Por último, podemos resumir uno de los rasgos esenciales del género en su propia designación. El verbo *slash* (/slæʃ/), es traducido del inglés como cuchillada o

corte, por lo que el término *slasher* alude al criminal que acecha a sus víctimas hasta su muerte de forma violenta con un arma blanca.

Capítulo 2: Historia del slasher

2.1 Precedentes del *slasher* en los sesenta: Hitchcock y Powell

Atendiendo a los precedentes de la figura del *serial killer* en la historia del cine, Raya y García (2015) reconsideran la naturaleza de este:

Resulta destacable que ya desde el principio del audiovisual se implanta la tendencia a inspirarse en asesinos reales para la creación de los “monstruos” cinematográficos. Esto viene a confirmar, ya desde el umbral del cine comercial, que la realidad siempre supera a la ficción, y a demostrar que no hay mayor fuente de sucesos horribles que la misma.” (p.19)

Partiendo de esta premisa, situaremos una de las dos corrientes principales que dieron pie al *slasher*: el cine de terror psicológico anglosajón de los años 60, etapa inaugurada con el estreno de *Psycho* (*Psicosis*), de la mano del célebre cineasta Alfred Hitchcock en junio de 1960. Tan solo un año antes, el autor Robert Bloch había escrito la novela, de título homónimo, en la que se basaba el filme. No se trataba de la primera obra de Bloch, pero sí fue la que hizo su reputación, pues la novela adquirió notable popularidad, si bien gran parte de su atractivo radicaba en la proporción de realidad que contenía la historia. *Psycho* estaba inspirada en la figura del asesino en serie Ed Gein, también conocido bajo el alias “El carnicero de Plainfield”, quien, como resultado de sus múltiples crímenes, dio lugar a la creación de innumerables y terroríficos relatos. Centrándonos en lo concerniente a nuestro estudio, tras asesinar a su madre, Gein comenzó a asaltar tumbas de mujeres de similar edad recién fallecidas, para sustituir con ellas a su progenitora y dar cuerpo a la voz femenina que aún lo atormentaba en su

cabeza. De esta manera nace *Psycho*, y con ella uno de los primeros *serial killers* a destacar en el *slasher*, Norman Bates.

En el personaje de Norman se reflejan las primeras características a tomar en cuenta para la creación de posteriores asesinos en este género, quienes no debemos olvidar que son los auténticos protagonistas en estas historias. Este individuo presenta una notoria misoginia, que nace como respuesta a la sexualidad reprimida por una figura materna absorbente y a un complejo de Edipo por resolver. El asesino castiga principalmente al género femenino, aunque esto no excluye de peligro a cualquier varón que se interponga en su itinerario. En *Psycho* ahondamos en la naturaleza del *killer*, sus procedimientos y rituales; en este caso, el disfraz de mujer madura, que personifica a su madre en la comisión de los homicidios, evitando de este modo el trauma y el remordimiento causado por el inasumible, asesinato de esta que Bates cometió en el pasado.

Podríamos hablar de un modo de redención sobre sus cargas emocionales, así como de una notoria conducta psicótica disociativa. Norman, en su estado natural es un hombre temeroso y obsesivo. Durante sus “escapes” involuntarios de la realidad, propios de los trastornos disociativos, se convierte en su madre, una identidad alternativa que dota al personaje de algunas habilidades de las que carece, como la independencia o la autoconfianza. Según han señalado Sar & Ross (2006), se han documentado estudios que relacionan de forma directa el trauma infantil con el trastorno disociativo, pues estos pacientes, refieren la tasa más alta de este trauma entre todas las categorías psiquiátricas (p. 130)

En cuanto a su metodología, Hitchcock, sin saberlo, predice la futura indumentaria del asesino *slasher*: arma blanca (cuchillo, en este caso) y el disfraz de su madre. Como veremos más adelante, la consolidación del empleo de una máscara o diversos artificios para ocultar la identidad en este género se produce tras el estreno de *The Texas Chain Saw Massacre* (1974). La violencia es retratada de forma muy explícita y visual, el espectador ve actuar al asesino y los homicidios en primer plano, convirtiéndose inmediatamente en cómplice de lo sucedido, y a su vez en voyeur, bajo la premisa paradójica de que no conocerá su identidad hasta el final de la cinta. Según Roca (1996) esta complicidad entre espectador y cineasta resulta fundamental en tanto que, el segundo convierte al primero en un agente activo, fundamental para el desarrollo de la acción (p. 51).

El mismo año que ve la luz *Psycho*, en Reino Unido se estrena otra película determinante en cuanto al establecimiento de las bases del futuro *slasher*, *Peeping Tom* (1960), de la mano de Michael Powell. Este filme posee características inconfundibles del cine hitchcockniano; sin embargo, esa participación que establecía *Psycho* con el espectador, va un paso más allá con Powell, alcanzando el voyerismo en su totalidad y aportando una nueva posibilidad que será muy explotada en el *slasher* sobrenatural de los ochenta: el conocimiento de la identidad del asesino desde el principio del filme.

A través de los ojos y la cámara del protagonista, Mark Lewis, la cinta refleja un carácter *voyeur* muy sofisticado, mediante el empleo de planos subjetivos en los que vemos un asesino que presta una gran meticulosidad a la hora de llevar a cabo la elaboración del ritual *pre-mortem*, en este caso, mediante la fotografía y filmación de la víctima antes y durante su asesinato, con objeto de plasmar la transición del estado de calma al pánico íntegro. Encontramos de nuevo en Lewis traumas infantiles determinantes en la conducta criminal del protagonista, en este caso ocasionados por un padre déspota que emplea a su hijo como objeto de estudio anímico y lo filma, originando así el rito que este cumplirá en su madurez. La dualidad en el talante de Mark Lewis es presentada de una forma más sutil que la que observamos en Norman; a diferencia de este Lewis es claramente un sociópata, es capaz de establecer relaciones relativamente normativas y una responsabilidad afectiva por su descubridora, Helen, cuya vida se ve finalmente salvada como consecuencia del apego y la empatía que Lewis siente por ella.

2.2 El *giallo* italiano.

A la par que se desarrollaba un *slasher* principalmente estadounidense (a excepción de la británica *Peeping Tom*), Europa también encauzaba su propio camino hacia el terror, a través de la literatura. El *krimi* alemán o el *polar* francés, destacan entre las corrientes que indagaron en las posibilidades de la novela negra y criminal. No obstante, el *giallo* italiano resultará indispensable para la adecuada comprensión de la influencia del *slasher* contemporáneo en la oferta televisiva.

Desde finales del siglo XIX, las tramas que giraban en torno a delitos por resolver estaban entre las más aclamadas por el público. Esto da pie durante la segunda década del siglo XX a la aparición de editoriales enfocadas únicamente a la difusión de este género, entre ellas *Sonzogno o Varietas*, ambas de origen milanés, pero *Il Giallo Mondadori* es sin duda el máximo exponente, que, por metonimia, acabará designando este género (Pérez Andrés, 2013, p. 27). Su título se remonta a 1929, cuando una de las editoriales más grandes y reconocidas de Italia, *Gruppo Mondadori*, publica una serie de novelas de portada amarilla y formato de bolsillo. En principio esta colección fue nombrada *I libri gialli*, para veinte años más tarde ser rebautizada como *Il Giallo Mondadori*, en honor a la reconocida editorial. El juego de palabras radica en el nombre de *giallo*, que en italiano significa amarillo, en honor a estas famosas portadas.

El auge de este género en Italia se debe en gran parte a la herencia literaria del *néo-polar*, movimiento que renovó las fórmulas empleadas en la novela policíaca francesa, y a la afluencia de nuevos autores anglosajones también dedicados al género. Según Pérez Andrés (2013), los mismos escritores italianos se veían tentados a firmar sus obras de manera anónima bajo pseudónimos anglosajones con el fin de atraer un mayor público. Esta veneración a lo estadounidense, sobre todo, contribuirá no solo a la creación de nuevos contenidos y múltiples traducciones, sino también a los formatos literarios, entre los que destacan las *dime novels* y los *pulp magazine* (p. 28).

El momento de mayor peligro para una víctima en estos filmes es cuando disfruta de la comodidad y cobijo del hogar, cuando llega el momento de despojarse de la ropa y disfrutar de la intimidad. El espectador actúa como un *voyeur* que mira a través de un pequeño agujero. El asesino finalmente hace acto de presencia rompiendo ese instante casi mágico y desenvolviéndolo en dolor, agonía y tragedia” (Esquinas, 2009, p. 182).

El *giallo* se diferenciará del movimiento paralelo anglosajón en el refinamiento de sus formas y contenido. En sus filmes se da una mayor preocupación por la estética y aplicación de la sangre, así como de las escenas violentas en la composición final de la cinta, en la que, por otro lado, la música adquiere un papel protagonista y peculiar en este género, con tonos agudos y alarmantes en las escenas más tensas.

Al igual que en la corriente anglosajona, muestra especial interés por indagar en los traumas pasados del asesino, haciendo hincapié en las tragedias familiares y los legados de sangre y venganza. Normalmente, la trama comienza su desarrollo con la aparición de un policía (o detective, en cualquier caso, perteneciente a los cuerpos de

seguridad del Estado) que se ve envuelto en la coyuntura de atrapar al criminal, lo cual resulta en cierta medida irónico si tenemos en cuenta que estos organismos son tratados con incredulidad y mofa, perpetuados con la presencia de personajes corruptos y sin remedio. Las fórmulas narrativas adquieren unas propiedades más explícitas a la hora de mostrar los asesinatos. En cámara esto se traduce mediante el empleo de planos subjetivos, que exhiben escenas violentas muy visuales en las que se incide constantemente en el protagonismo de la sangre, manifestando cierto componente gore. Este género es confundido usualmente con otros semejantes (en tanto que exploran la psicología y las hazañas criminales) como el *thriller* o el cine negro, pues el *giallo*, no únicamente capaz de congregar imágenes de una violencia gráfica extrema, también selecciona otras que, en suma, confieren un cuidado sentido de la estética al filme: el rostro del asesino no es mostrado en pantalla, permaneciendo éste oculto durante el transcurso de la película. No obstante, frente a este ocultismo, los homicidios sí son mostrados sin censura alguna.

La elección de las localizaciones tiene una predilección por los escenarios italianos, de carácter sombrío y humilde, en su mayoría en estado de deterioro y preferentemente originarios, para facilitar la asimilación y vínculo del espectador con el entorno. Las temáticas huyen de la sentimentalidad y las cuestiones amorosas, lo emocional queda relegado por conductas obsesivas y lujuriosas; se establece un paralelismo entre lo sensual y/o lo deseado con el terror.

En filmes como *Profondo Rosso* (Argento, 1975), observamos la congregación de estas características, y vemos repetidas fórmulas aplicadas en los filmes de Hitchcock previamente mencionados: los asesinatos son en muchas ocasiones mostrados al espectador en planos subjetivos, convirtiendo a este de nuevo en cómplice, conocedor de las muertes en el mismo instante en que estas suceden; antes, por tanto, que el resto de los personajes. Sin embargo, de nuevo el asesino no es revelado hasta el final de la cinta. Este estilema será crucial y sumamente aplicado en las futuras películas del género. En la saga *Scream*, concretamente, este patrón es empleado a modo de inicio en todas sus películas, haciendo así partícipe al público desde los primeros minutos de visionado.

2.3 El auge del género: *The Texas Chain Saw Massacre* (1974)



Inspirada en un suceso que estremeció del horror a todo el país, 30 de marzo de 1977, *ABC*, p.75. Recuperado en <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19770330-87.html>

Ambas corrientes tienen un papel crucial en la historia del *slasher*, pues se encargan de asentar los cimientos del género. No obstante, será durante la década de 1970 cuando observaremos una creciente evolución, especialmente a lo largo de la segunda mitad del decenio.

The Texas Chain Saw Massacre fue estrenada en España tres años después de su fecha de estreno original, el 30 de marzo de 1974. El diario nacional *ABC* anunciaba su estreno, y advertía de que se trataba de "un filme formalmente desaconsejado a las personas demasiado impresionables", acompañado de un atractivo lema publicitario como podemos observar en la imagen: "Inspirada en un suceso que estremeció del horror a todo el país".

A pesar de que la campaña promocional de la película giró en torno a la premisa de que los hechos narrados eran verídicos para así atraer a una audiencia mucho más amplia, tan solo algunos de los detalles relativos al personaje Leatherface se inspiraron de nuevo en los crímenes de Ed Gein. La historia, por ende ficticia, muestra la fuga de cinco jóvenes, dos de los cuales son hermanos, que investigan la supuesta profanación

de la tumba de su abuelo. En el camino, se encontrarán con una familia de caníbales con costumbres extremadamente violentas, que tratarán de eliminarlos uno a uno.

El estreno de *The Texas Chain Saw Massacre* (Hooper, 1974) supuso una transformación radical para el imaginario del género que establecía el empleo y seguimiento de nuevas reglas y modos con un mayor interés en la representación realista de la violencia gráfica que en la resolución de la identidad del asesino, convirtiendo el filme prácticamente en un estudio detallado sobre el dolor. Según Romo (1998), Hooper sabe cómo jugar con la mente del espectador. Apenas presenciamos sangre durante las escenas más macabras, pues el cineasta nos plantea la violencia mediante un uso indirecto del gore, lo que por ende, insiste que descataloga la cinta de este género de “sangre y vísceras” (p. 33).

Esto supone un notable alejamiento de la categoría de suspense, así como una redefinición del psicópata, retratado como un ser salvaje y apático, motivado por la venganza a la hora de delinquir, nos aclaran Raya y García (2015), quienes detectan la influencia de otros filmes a la hora de renovar los parámetros del *slasher* estadounidense, entre los que destacan *Black Christmas* (Clark, 1974), ambientada en una hermandad repleta de jóvenes asediadas por un criminal sanguinario (Raya y García, 2015, p. 23).

Este patrón se repetiría a lo largo de la década en diferentes producciones. Estas películas comienzan a adoptar rasgos más propios del cine documental que del de terror a partir de un ingenioso uso del montaje. Lo carnal no ha de ser necesariamente mostrado, gracias a una llamada a la sugestión conseguida en la postproducción de la cinta. A partir de este momento, el espectáculo gira en torno a la abundancia de sangre y masacre, prestando cabida a las “proezas” del protagonista, el criminal, ejecutor de un festival demencial. Esto, además de suponer una redefinición del concepto de *serial killer* que conocíamos hasta la fecha, implica la aparición de nuevos arquetipos: la figura del adolescente como presa predilecta del asesino (crítica a la juventud y a sus conductas licenciosas y lascivas); la cabaña del bosque, espacio narrativo idílico que evidencia la indefensión en que se encuentran las víctimas; la ausencia de progenitores, autoridades o incluso vecinos, que vaticina un desamparado desenlace, y por último, la *scream queen* o *final girl*, que traduciremos como “reina del grito” o “chica final”, términos que designan a la última superviviente –pues este papel es mayoritariamente

desempeñado por personajes femeninos– que, tras atender a la masacre de todos sus compañeros, se enfrenta sola al criminal.

Tras el estreno de *Hooper*, surgen numerosas obras similares, dando nacimiento a múltiples asesinos en serie para el *slasher*: *The Toolbox Murders* (Donnelly, 1978), *The Driller Killer* (Ferrara, 1979), *Tourist Trap* (Schmoeller, 1979). Cabe destacar, a finales de década, el estreno de *Halloween* (Carpenter, 1978), que presenta cierta discordancia respecto a las anteriormente mencionadas, pues en este caso se presta especial atención a la psique del psicópata y sus motivaciones mediante un enfoque más proclive al suspense.

2.4 Época dorada: el *slasher* sobrenatural.

Cerrábamos la década de 1970 destacando el estreno de *Halloween* (1978), pero la obra de Carpenter adquirió una mayor repercusión tras la publicación de sus secuelas *Halloween II* (1981), *Halloween III: Season of the Witch* (1982), *Halloween 4: The Return of Michael Myers* (1988), y *Halloween 5: The Revenge of Michael Myers* (1989). Esto consolidaba la que llegó a ser una de las sagas *slasher* más populares de la historia del cine.

Durante esta misma década, entrarían en la escena del *slasher* otras dos sagas relevantes para la comprensión del género: *Friday the 13th* (Cunningham, 1980) y *Nightmare on Elm Street* (Craven, 1984). Estas películas implementan formulaciones clave a la hora de redefinir los aspectos más básicos del género. Carrera Garrido (2016) nos sitúa en el panorama social coetáneo a estas obras:

Es en el dominio del terror, y más en concreto en el *slasher*, donde mejor se refleja el tono que se adueña de buena parte de la sociedad estadounidense en los 80: un camino que, en lo fílmico, será criticado por su superficialidad y explicitud, especialmente en términos de sexo y violencia (p. 243-244).

Durante estos años, se comienza a esbozar el paradigma del *slasher*. Para ello se recurre principalmente a los temores y deseos prohibidos de la audiencia más joven, pues los adolescentes conforman el público mayoritario de estas sagas. Esto supone que también las figuras protagonistas de estas pertenecerán a su franja de edad, con objeto de producir una mayor identificación por parte de los espectadores. Temas tabú como el

sexo prematrimonial, la violencia o el consumo de estupefacientes constituyen algunos de los principales motivos por los que los personajes serán castigados por un criminal sanguinario. Previamente mencionábamos el papel de la reina del grito o *scream queen*, que en estos filmes suele ser asimismo el único personaje superviviente a los constantes ataques del asesino, a modo de “recompensa”: este sujeto suele representar la pureza de la juventud, la virgen que mantiene una vida alejada de todas las tentaciones y posibles trasgresiones morales tan comunes en las chicas de su edad.

Estos filmes, además, ejecutarán la formulación de nuevas claves que redefinirán los aspectos más básicos del género. En Krueger encontramos la introducción en este de lo sobrenatural. Se trata de un asesino que se presenta en los sueños de sus víctimas arrebatándoles la vida, lo que implica también la muerte de estas fuera del plano onírico. Esto supone que los rasgos del *killer* corresponden a un mundo sobrenatural, lo que lo convierte en una criatura prácticamente invencible. Estas sagas poseen, como hemos visto, un mínimo de tres películas en las que el antagonista nunca es derrotado por completo: su amenaza es perpetua. Esto dejará una profunda huella en el desarrollo del género, y la condición del *serial killer* como el monstruo predilecto de la modernidad, que perduraría hasta la actualidad.

Los ambientes preferidos serán aquellos espacios comúnmente regentados por jóvenes, como los campamentos, institutos y zonas recreativas, donde no solo prolifera el público adolescente sino que escasea la presencia de autoridades o progenitores. Entre estos filmes destacan *Sleepaway Camp* (Hiltzik, 1983) o *Graduation Day* (Freed, 1981). Siguiendo la línea sobrenatural iniciada con Krueger, se estrena *Child's Play* (Holland, 1988), en la que el espíritu de un asesino en serie termina atrapado en el cuerpo de un juguete infantil. El éxito de esta obra dio lugar a una franquicia de más de seis películas: *Child's Play 2* (Lafia, 1990), *Child's Play 3* (Bender, 1991), *Bride of Chucky* (Yu, 1998), *Seed of Chucky* (Mancini, 2004), *Curse of Chucky* (Mancini, 2013) y *Cult of Chucky* (Mancini, 2017).

A pesar de que el género alcanza su cénit y origina iconos populares que perduran hoy en día, a mediados de la década de 1980 comienza a ser cada vez más notoria la pérdida de interés por parte del público.

2.5 *Neo slasher: Saga Scream.*

A finales de los noventa, Wes Craven actúa de nuevo en favor del género. El estreno de la saga *Scream* (1996-2022) supone un gran éxito en taquilla y una reconexión con los espectadores. Si bien en la década anterior lo predecible del *slasher* hacía que el género resultara aburrido y carente de ingenio, el *neo slasher* parte de la base de abrazar el discurso propio a modo de contra crítica. El autoconocimiento del género permite una mayor consciencia para hacer uso de él, por ejemplo, a través de la parodia.

Según Raya y García (2015), *Scream* supone una reinención del género en tanto que, además de recurrir a los rasgos formales del *slasher*, se suman nuevas fórmulas valiosas. Por primera vez se recurre al humor, sin dejar de lado el suspense, gracias a la reflexividad del discurso que alberga la primera entrega de la saga (p. 30) Podríamos hablar de *Scream* como metaficción, en tanto que la intencionalidad de este filme reside en el “análisis” del género *slasher* a través de la aplicación de sus métodos en la propia película. Tras la llamada telefónica a una joven con la pregunta: “*Do you like scary movies?*” (“¿Te gustan las películas de terror?”) y el posterior asesinato de esta, un criminal ataviado bajo una máscara fantasmal amenaza con acabar con los jóvenes de un pueblo siguiendo los clichés más estereotípicos de los filmes de terror. La víctima principal, Sidney Prescott, encarna aquí el papel de la *scream queen*.

Como mencionábamos, la autoconciencia del género es aquí fundamental; los propios personajes y víctimas son conocedores de relatos terroríficos protagonizados por asesinos adolescentes y masacres estudiantiles. Todos son, en distinto grado, espectadores de películas de terror que además son referenciadas a lo largo de la narración, con mayor o menos explicitud. Los iconos populares de los años ochenta como Freddy Krueger o Michael Myers reviven en el *neo slasher*.

Durante esta década continuarán apareciendo numerosos filmes inspirados por esta saga, protagonizados por psicópatas vengativos, a pesar de que el atractivo de la película no reside en las motivaciones que impulsan a estos. Si algo caracteriza esta etapa es la búsqueda de diversión del público, más interesado en reconocer las fórmulas del género que en la resolución de la trama. Esto acarrea un aluvión de críticas por otro lado, que asumen esta nueva fórmula como una constante imitación sistemática de los

clásicos, fácil y vacía de contenido novedoso. El triunfo de *Scream* abrió una veda para las nuevas incorporaciones del *slasher*, entre las que destacan obras como *I Know What You Did Last Summer* (Gillespie, 1997), *I Still Know What You Did Last Summer* (Cannon, 1998) –su secuela estrenada un año después– o *Urban Legend* (Blanks, 1998). Resulta necesario destacar el estreno de *Candyman* (Rose, 1992) unos años antes del *boom* de la obra de Craven, así como las diversas secuelas y *remakes* ya mencionadas, que vieron su estreno a lo largo de los años noventa.

2.6 Actualidad del género: *remakes*, *crossovers* y *spin-offs*.

Durante la década del 2000, aún reciente el éxito de *Scream*, se suman muchas producciones a esta resurrección del género. Títulos como *You're Next* (Wingard, 2011), *It Follows* (Mitchell, 2014), *Cherry Falls* (Wright, 2000), *Km. 666: Desvío al infierno* (Schmidt, 2003) o *My bloody Valentine 3D* (Lussier, 2009) alcanzarán cierta repercusión en mayor o menor medida, no obstante, no equiparable al éxito de los filmes estrenados en la década de los noventa.

Asistimos también al nacimiento de nuevas sagas, como la franquicia *Final Destination* (Wong, 2000-2011), o *Scary Movie* (2000-2013). Esta última serie se especializa en la parodia de los filmes más taquilleros del género, de modo que los espectadores puedan reconocerlos fácilmente. Inspirada principalmente en la saga *Scream*, da un paso más allá en el empleo del humor y la parodia, mediante un lenguaje grosero y hasta insultante, y un empleo recurrente de bromas pesadas. La serie cinematográfica puede resumirse en un recorrido repleto de humor negro a través de las películas de terror, todo ello sintetizado en el eslogan publicitario “*No mercy, no shame, no sequel*” (“No habrá clemencia. No habrá vergüenza. No habrá secuelas”).

En cuanto a la tendencia de grabar *remakes*, *reboots* y *spin offs*, percibimos una clara preferencia por los clásicos. La que fuera la película más aclamada de la historia del *slasher* también posee su propio *remake*, *The Texas Chain Saw Massacre* (Nispel, 2004), y dos años más tarde se publicaría la precuela de esta, *The Texas Chain Saw Massacre: The Beginning* (Liebesman, 2004). La saga de *Halloween* prolonga de nuevo el legado de Michael Myers bajo la dirección de diversos cineastas en *Halloween: Resurrection* (Rosenthal, 2002) *Halloween* (Zombie, 2007) y *Halloween* (Green, 2018). *Viernes 13* consigue estrenar su décima secuela con *Jason X* (Isaac, 2001).

Asimismo, surge una nueva propuesta, la mezcla de dos aclamados iconos del *slasher* en un mismo filme: *Freddy Vs. Jason* (Yu, 2003). Actualmente, la mayoría de estas sagas tienen ideadas nuevas entregas para los próximos años, como es el caso del esperado estreno de *Scream 5*, de la productora Radio Silence, previsto para 2022. Esto evidencia el éxito, casi cuarenta años después, de los clásicos del género.

Capítulo 3: Siglo XXI: El asesino en prime time

3.1 Exploración de nuevos géneros y formatos.

El mercado audiovisual se ha visto revolucionado en los últimos años con la llegada del *streaming*, anglicismo con el que nos referimos a las nuevas plataformas audiovisuales bajo demanda. Estas no solo han encontrado cabida en nuestras vidas, sino que han supuesto un gran deterioro para medios tradicionales como la televisión, a la que le arrebató un considerable porcentaje de audiencia. El concepto de *streaming* nos resulta fundamental a la hora de analizar la ficción televisiva, dado que se trata del formato empleado para el estreno de la mayoría de la ficción televisiva actual.

Como mencionamos previamente, con la entrada del nuevo milenio comienzan a proliferar las adaptaciones cinematográficas. En el caso del *slasher*, abundan precuelas secuelas, *spin offs* y demás creaciones derivadas de obras taquilleras del género. Sin embargo, este fenómeno se extrapola también a la ficción serial; el cine se convierte en la principal fuente de inspiración argumental.

Según Raya (2017), la ficción televisiva propicia la asociación de géneros a la hora de crear nuevas obras. Destaca la fusión entre *thriller* y terror entre las más frecuentes, pues el resultado de la unión de ambas consigue adaptarse de forma excelente al formato episódico. Es a lo largo de la segunda década del siglo XXI cuando comenzamos a apreciar la popularidad del criminal en televisión; sin embargo este ya se había integrado en el medio televisivo previamente. De forma paralela al desarrollo del *neo slasher*, durante la década de los 90, el *thriller* experimentaba su propio apogeo. La

gran mayoría de estos filmes nacían de la adaptación de obras literarias, y su trama se basaba en la persecución de un criminal por parte de un audaz investigador, normalmente relacionado con los cuerpos de seguridad y autoridad del Estado (policías, detectives, fiscales). El mayor atractivo de este género radica en el proceso de búsqueda y captura del homicida, reflejado en filmes como *Silence of the Lambs* (Demme, 1991), *Basic Instinct* (Verhoeven, 1992) o *Se7en* (Fincher, 1995)

De cara a la incorporación de nuevos formatos, cabe mencionar la presencia de las *desktop films* en el panorama del *streaming*. Traducidas literalmente como “películas de escritorio”, son aquellos filmes desarrollados en su totalidad a través de la pantalla de un ordenador, incluyendo las posibilidades y recursos que nos proporciona este medio tecnológico, como el empleo de aplicaciones y programas durante la narración.

Su potencial radica de mayor manera en el ámbito cinematográfico, en películas relacionadas con el terror psicológico y que aplican, en cierto modo, elementos propios del género *slasher*. *Unfriended* (Gabryadze, 2014) se desarrolla principalmente en las plataformas de Google, Facebook y Skype. La estructura del género se repite: una joven se ve impulsada al suicidio a causa del acoso que recibe por parte de una serie de jóvenes. Un año después de este acontecimiento, mientras éstos llevan a cabo una reunión online, se ven amenazados por una entidad desconocida que amenaza con asesinarlos uno a uno. No solo se repiten recursos como el elenco, compuesto por adolescentes, o la desprotección parental, sino el propio motor narrativo: el asesino actúa impulsado por la búsqueda de venganza. Otros ejemplos son *Host* (Savage, 2020) o *Cam* (Golhaber, 2018), aunque en este último el formato intercala planos tradicionales, limitando el recurso *desktop film* para los momentos de mayor suspense.

Remontándonos al *neo slasher*, podríamos hablar de un primer prototipo de estas *desktop films* vinculadas con el mundo de las redes sociales y el *streaming* en el caso de *Scream 4* (Craven, 2011).

3.2 La figura del *serial killer* en la ficción televisiva

Debemos atender a dos incisos a lo hora de comprender la adaptación de la figura *serial killer* en los medios:

Mencionábamos con anterioridad la fusión entre géneros como método de creación de contenidos, en la que destacamos el *thriller*. Dentro del *thriller* clásico, entre sus preceptos principales podíamos denotar las aptitudes investigadoras del detective, policía o su equivalente en el rol como descubridor del criminal, su sagacidad a la hora de atrapar al asesino; sin embargo, en los nuevos seriales asistimos a una transformación de este prototipo. Las expectativas ante las figuras autoritarias son menguadas, en ocasiones, de forma radical, llegando a ser tomadas incluso como objeto de burla. Tanto el cuerpo policial como los demás oficios relacionados con la investigación pierden ese carácter omnipresente y resolutivo; es el criminal el que ahora se presenta como un ser imbatible. Pérez Ochando (2016) destaca este fenómeno dentro del cine *slasher* de los ochenta como una transgresión moral dirigida contra los personajes partícipes encargados de representar la justicia y autoridad (policías, detectives, incluso progenitores). Estos se revelaban crecientemente inútiles en favor del desarrollo del filme, pues a medida que éste avanzaba, cada vez resultaba más patente la incompetencia de estos en comparación con las habilidades del asesino.

Este acontecimiento se manifiesta décadas después en la adaptación televisiva del asesino. Este desamparo ante el mal, heredado del *slasher*, se erige como una nueva norma en la ficción televisiva. Como analizaremos a continuación, se trata de un patrón repetido entre algunas de las series más exitosas, incluyendo al caso que nos ocupa, *Dexter* (Cerone et al., 2006-2013). Esta pauta se pone de manifiesto de nuevo en una de las franquicias más transcendentales del terror actual, cuya mención hemos reservado. Se trata de la saga *Saw* (2004-2010) creada por James Wan y Leigh Whannell. El concepto primordial de esta radica en la idea de un puzle, compuesto por tortuosos juegos y continuos *flashbacks* que aportan información adicional para completar la historia del personaje de John Kramer, presentado como Jigsaw. A través de estos juegos, el criminal revela indirectamente sus motivaciones a la hora de reunir a sus víctimas y adoctrinarlas en su justiciera moral. A partir del precepto de “Valora tu vida”, el criminal impone una justicia cruel a aquellos que viven las suyas con desgana. Esta saga no nos interesa en tanto que pueda ser clasificada como un *slasher* puro, sino como enlace conector entre el género y los actuales asesinos seriales.

3.4 Análisis de Dexter

Dexter es una serie televisiva creada por James Manos Jr. Fue emitida por primera vez en el canal Showtime, en el que se desarrolló a lo largo de siete años, desde 2006 hasta el lanzamiento de su último episodio en 2013. En principio, esta obra se basaba en la novela *Darkly Dreaming Dexter* (Lindsay, 2004) traducida como *El oscuro pasajero*, sin embargo, únicamente la primera temporada siguió el relato, mientras que las posteriores tuvieron una evolución completamente distinta a la obra de Lindsay.

Dexter Morgan, el protagonista de esta serie, es un hombre joven de Miami que ejerce como analista de sangre profesional junto a la policía en el Departamento de Homicidios. Su ocupación es el estudio de la sangre y todo lo relacionado con ella, principalmente, en la escena del crimen. De forma reiterada, este personaje muestra una especial fascinación por esta sustancia rojiza, pero esta filia tiene un origen traumático y retorcido. Cuando tenía tan solo tres años, el protagonista contempló el sanguinario asesinato de su madre con una motosierra. Fue hallado en el mismo lugar del delito por el detective Harry Morgan, quien lo adoptó. Su padre no tardó en descubrir los instintos homicidas irrevocables que habitaban en el niño, por lo que decidió educarlos en un sencillo código moral: Dexter tendría permiso para eliminar a cualquier criminal que hubiera logrado escapar de las autoridades, siguiendo siempre dos premisas: no ser descubierto y asegurar fuera de toda duda la culpabilidad del objetivo.

Estas actividades serían imposibles de realizar sin el seguimiento de una doble vida por parte del protagonista. La compaginación de sus crímenes con su colaboración policial resulta más que idónea, en tanto que gracias a esta última Dexter consigue estar al día de la búsqueda de los criminales más recientes, para su caza particular y posterior tortura hasta la muerte.

Según Vargas-Iglesias (2014), Dexter supone una deconstrucción extrema del *psychokiller* que nos ha sido presentado a lo largo de la tradición del *slasher*. Dexter sacrifica a criminales como resultado de su herencia trágica, el macabro asesinato de su madre, que acarrea unas consecuencias psíquicas devastadoras para el protagonista. Sin embargo, orienta estas ansias de matar hacia un ejercicio moralmente aceptado, tal vez no a ojos de todos pero sí a los de su padre Harry, de quien aprende el código que aplicará en cada uno de sus rituales sádicos. Dexter es un psicópata, la desinhibición que experimenta le imposibilita adaptarse, así como asimilar unas normas sociales, pero este encuentra el modo de “complacer” las necesidades propias a la vez que presta un

servicio comunitario, la erradicación del mal en Miami y la limpieza de este de sus calles.

La acción del protagonista se resume básicamente en la aplicación de la justicia mediante una herramienta poco convencional, la eliminación del sujeto. Esto nos lleva a plantear algunas de las cuestiones tratadas por Vargas-Iglesias (2014): ¿Podemos considerar a Dexter un héroe, en tanto que canaliza sus habilidades para el bien común? Crisostómo (2015) detecta la seducción en los psicópatas protagonistas de las series más recientes por parte del espectador. Esta fascinación se aloja en el concepto de protección que nos ofrecen, también presente en los héroes clásicos (p. 106).

3.3 Metodología.

La metodología utilizada en este proyecto se basa en el método híbrido o mixto de investigación, que emplea a la par métodos cualitativos y cuantitativos. Posteriormente, los resultados conseguidos serán interpretados tanto por separado como en conjunto. En primer lugar, se realizó un cuestionario vía online en Sevilla, España. Fue completado por 154 sujetos con edades comprendidas entre los sesenta y los veintiún años, con el fin de obtener una muestra lo más amplia posible. En el citado cuestionario se antepusieron factores como la edad o el previo consumo de cine *slasher* ante otros como el género o el nivel de estudios académicos, tampoco se tuvo en cuenta el sexo u origen de los participantes. Consideramos esta encuesta como una herramienta de análisis perteneciente al campo cuantitativo, en tanto que está compuesta por preguntas cerradas que nos permiten establecer una visión generalizada con resultados objetivos. Estos datos permiten medir la tendencia conductual de los espectadores, a modo de muestra representativa.

Seguidamente, se hace uso de la metodología cualitativa conocida como cuadros de análisis. En el empleo de estos cuadros, conformados por ítems relacionados con el estudio, encontramos un instrumento óptimo para la obtención de resultados. En este caso, analizaremos los perfiles de algunos de los *serial killers* más trascendentes y populares, tanto en el *slasher* clásico como en la ficción criminal contemporánea, con el fin de detectar las transgresiones que han posibilitado la situación actual de la figura del asesino.

Por último, contamos con la realización de una entrevista guiada, con la intención de reunir datos con carácter cualitativo que, junto a los obtenidos en la encuesta, ofrezcan una visión más completa sobre el panorama televisivo. Ambos sujetos están relacionados con el campo de la Comunicación Audiovisual, un estudiante de grado y un locutor radiofónico licenciado previamente en el mismo. Este coloquio, al igual que el resto de las herramientas metodológicas empleadas, además de promover la resolución de la hipótesis principal, proporciona la oportunidad que ofrecen los datos recogidos para intentar actualizar algunas cuestiones secundarias a la luz de la perspectiva personal de los entrevistados. A la hora de examinar todos estos resultados, partimos de un análisis de carácter cualitativo del discurso audiovisual, en el que centraremos nuestra atención en las aportaciones de David Bordwell y Rick Altman a la teoría de géneros como importantes exponentes de la misma; sin embargo, también contrastaremos estas tesis con la opinión de diversos expertos en la materia, expuesta en el contexto de diversos artículos científicos.

Por consiguiente, procedemos a presentar los enunciados que conforman la base del cuestionario con el fin de justificar debidamente la presencia de cada uno de sus apartados, verificando que estos aporten información relevante para la investigación, ya sea para reafirmar la hipótesis o, por lo contrario, para desacreditarla en favor de otras posibles teorías. El cuestionario está compuesto por ocho apartados concisos, que favorecen la comprensión por parte de los sujetos encuestados y nos permiten evitar respuestas equívocas a causa de la ambigüedad de las preguntas. Se ha evitado también las respuestas escritas, en favor de la obtención de unos resultados generalizables y con objeto de facilitar a su vez de la agilidad a la hora de responder –el tiempo de respuesta se estimaba en una media de diez minutos–. El motor principal de esta encuesta es comprender el concepto y las motivaciones subyacentes de los espectadores a la hora de relacionar el cine *slasher* con los nuevos formatos seriales protagonizados por asesinos en serie. Por otro lado, trataremos de considerar, además de la validación de la hipótesis, la consecución de otros objetivos específicos:

- Establecer una lectura general de la cantidad de consumidores activos actualmente en el mercado de terror audiovisual, así como delimitar la

intensidad de consumo por parte de estos en los distintos formatos que se les ofrece.

- Analizar si un desarrollo progresivo de la psicología de los roles protagonistas criminales influye en el consumo, incrementando el interés del espectador en este, en menoscabo del seguimiento del personaje en el rol de “persecutor” del asesino.
- Conocer las preferencias por las que se decanta el público a la hora de ejercer un consumo del contenido.
- Inferir si el consumo previo de contenido compatible con el género *slasher* influye en la preferencia del visionado de ficción televisiva relacionada con el seguimiento de un criminal audaz y sus hazañas criminales.
- Atender la situación actual entre dos de los principales medios de consumo audiovisual, el cine y la televisión, entendiendo por formato televisivo también aquellos difundidos mediante plataformas web o bajo demanda.

A continuación, justificaremos de forma breve la elección de los distintos apartados que componen la encuesta:

- **Década de nacimiento: 1960/1970/1980/1990/2000 o más**

Esta primera selección nos permite conocer el porcentaje de distribución en un parámetro fundamental entre nuestros encuestados: la edad. Consideramos relevante este dato, en tanto que aquellos han convivido con etapas y tendencias televisivas diferentes, algo que puede influir en sus preferencias.

- **Selecciona el lote más atractivo: A. *Scream, Se lo que hicisteis el último verano, Urban legend*/ B. *Pesadilla en Elm Street, Child’s play, Viernes 13*/ C. *La matanza de Texas, Black Christmas, Halloween*/ D. *It follows, Km. 666, Destino final, Scary movie***

Este segundo sesgo, tras la aclaración de la edad de cada participante, nos permite comprobar si puede establecerse una relación generacional a la hora de preferir una etapa dentro de este género, es decir, si la percepción de dichas etapas se ve condicionada por la coetaneidad del espectador.

- **Selecciona el lote menos atractivo: A. *Scream, Se lo que hicisteis el último verano, Urban legend*/ B. *Pesadilla en Elm Street, Child's play, Viernes 13*/ C. *La matanza de Texas, Black Christmas, Halloween*/ D. *It follows, Km. 666, Destino final, Scary movie***

Similar a la cuestión anterior, este apartado pretende establecer la existencia de una conexión o disgregación entre el público y la obra a partir del factor generacional. El interés de ambos apartados radica en la presunción de que los espectadores se decantarán por aquellas etapas coincidentes con su edad, en tanto que han convivido con el estreno y desarrollo de estas. Por otro lado, estos datos son reveladores en cuanto a las preferencias personales de cada sujeto, proporcionando una determinada libertad de elección entre los títulos más o menos consumidos.

- **¿Has profundizado en la visualización de secuelas/precuelas/remakes y de más extensiones de franquicias *slasher* (*Freddy vs Jason, La semilla de Chucky, El origen de Freddy, Halloween III, Scary Movie II, Saw IV...*)? ¿Crees que éstas mejoran a sus originales? Aportan una nueva visión/Si/No/Te resulta indiferente**

Esta pregunta pretende corroborar el factor de que, aunque todos los encuestados afirmaron haber consumido algún tipo de cine *slasher* de forma previa a la realización de la encuesta, el muestreo no fue elaborado entre ávidos seguidores del género. Nos parece pertinente conocer el grado de presencia de este contenido en las vidas de los sujetos: al tratarse de una de las ramas más comerciales del terror, podrían encontrarse desde personas que solo hubieran consumido de forma puntual estas obras hasta fanáticos de estas. Con este apartado, permitimos un pequeño inciso a la hora de

distinguir su grado de afinidad, consultando si han seguido las sagas más allá de los primeros filmes.

- **Dentro del panorama de terror criminal actual, consumes más: Cine/series**

Esta cuestión es de vital importancia para establecer una correlación entre el consumo previo de *slasher* y la predilección por la serialidad criminal contemporánea. Para ello, debemos detectar cuál es el formato destacado por los encuestados: otra de las cuestiones a destacar en esta investigación es la preferencia del *serial killer* en la pequeña pantalla, pues este formato episódico, como ya hemos mencionado, resulta idóneo según la opinión de los expertos.

- **¿Te producen interés las series/filmes centrados en la figura de un asesino? (*Dexter, You, Hannibal...*) Si/No**

Podríamos considerar este apartado como una segunda selección: partimos de la premisa de que el requisito principal a la hora de participar en esta encuesta es el previo consumo del género *slasher*. Conocer cuántos de estos sujetos se decantan por la ficción criminal actual nos permite detectar, a su vez, las relaciones entre ambas ramas de contenido.

- **Respecto al anterior, ¿Consideras que consumes este contenido por sus protagonistas, los criminales? Si/No**

Con esta última pregunta se pretende reforzar la validez de los datos del apartado previo, ya que consideramos que podrían darse casos de espectadores que gusten del visionado de diferentes obras pertenecientes a la serialidad criminal por aspectos ajenos al rol representado por el asesino. De este modo, podemos especificar en las motivaciones de consumo de nuestros encuestados.

- **Aproximadamente, selecciona cuántas series de esta índole has consumido a lo largo del último año: Ninguna/Tres/Dos/Cuatro/Seis o más.**

El interés de esta cuestión radica en la obtención de una cifra aproximada a la realidad de consumo del espectador. Esto nos permite distinguir la presencia que estas

obras adquieren en la vida del público. Con esta última pregunta cerramos la encuesta, con la que hemos obtenido datos más precisos para recopilar información más específica de nuestros participantes.

La entrevista fue realizada de forma presencial, a fecha de 4 de mayo de 2021 en Sevilla, España, manteniendo la distancia de seguridad adecuada así como el empleo de mascarillas por parte de los participantes y la entrevistadora. Ambos entrevistados han dado su pleno consentimiento para la publicación de los resultados de aquel encuentro en este trabajo de fin de grado. Las preguntas que conforman la base de la entrevista distan por completo de las que componen la encuesta, puesto que los datos que se pretende recoger con ella son de carácter cualitativo. Para ello es necesario alcanzar un mayor grado de profundidad, por lo que la entrevista adquiere un enfoque mucho más personal; la intencionalidad radica en el conocimiento de las experiencias y opiniones detalladas de dos consumidores del género. El atractivo de este formato de entrevista reside en la interacción entre los sujetos. Ambos eran provistos de una pregunta a modo de introducción de los apartados a tratar, a partir de la cual comenzarían un coloquio.

A través de estas preguntas se pretende abordar las cuestiones más destacables con relación a nuestra hipótesis, asegurando la resolución de estas, pero sin limitar ni entorpecer el desarrollo del debate entre los individuos, pues este resulta interesante para un mayor enriquecimiento de la investigación. La base de la entrevista pretende seguir una línea progresiva hacia la actualidad ficcional a partir del *slasher*, un procedimiento similar al que empleamos en la redacción de esta investigación.

- ¿Qué destacarías a priori del género *slasher*?
- Con relación a las secuelas, precuelas y demás recursos para ampliar las sagas en el tiempo, ¿Qué opinas de los filmes *Pesadilla en Elm Street II* y *Halloween III*?
- ¿Cómo percibes la ficción televisiva criminal contemporánea?
- ¿Qué papel juega el público en la transformación del *killer*?
- ¿Qué relación creéis que se establece entre éstas con el género *slasher*?
- ¿Cómo adviertes el futuro del género *slasher*?

Siguiendo la estructura mostrada, la entrevista alcanzó la extensión de treinta minutos de duración. Los resultados obtenidos, estrictamente de carácter cualitativo, sumados a los obtenidos en la previa encuesta, ofrecen a nuestro juicio una perspectiva completa y reflexiva en torno a la perspectiva del público.

El siguiente cuadro de análisis tiene el fin de examinar minuciosamente las transgresiones que ha experimentado el *serial killer* a lo largo de las décadas. El prototipo criminal ha experimentado diferentes permutas a nivel estético, narrativo y cultural con el paso de los años. Como referencia, hemos seleccionado dos protagonistas entre las etapas que consideramos más relevantes para esta investigación. Así destacamos una de las parejas de asesinos más populares de la década de los ochenta, Freddy Krueger y Michael Myers; *Ghostface* como máximo exponente del *neo slasher* por un lado, y Jigsaw, al que previamente descartamos como asesino arquetípico *slasher*, digno sin embargo, de especial atención a la hora de entender los reajustes dentro del rol criminal en la actualidad. Por último, el dúo compuesto por Dexter y Hannibal engloba las características que priman en la ficción televisiva contemporánea.

Filme	<i>Hallowee n</i>	<i>Nightmare on Elm Street</i>	<i>Scream</i>	<i>Saw</i>	<i>Dexter</i>	<i>Hannibal</i>
Criminal	<i>Michael Myers</i>	<i>Freedy Krueger</i>	<i>Ghostface (Billy Loomis y Stu Macher)</i>	<i>Jigsaw (John Kramer)</i>	<i>Dexter Morgan</i>	<i>Hannibal Lecter</i>
Doble vida	No	No	Si	Si	Si	Si
Empleo de un disfraz/ aderezo reconocible	Si	Si	Si	Si	Si	No
Motivación	Psicopatía	Venganza	Venganza	Educación	Purga moral	Educación → Excentricismo *
Empleo de alter ego	No	No	Si	Si	Si	Si
Cualidades sobrenaturales/ inmortalidad	Si	Si	No	No	No	No
Tortura física	No	Si	No	Si	Si	Si
Herencia trágica	No	No	Si	Si	Si	Si
Defensa de la purga social y códigos propios	No	No	No	Si	Si	No

El análisis del discurso visual se ha dividido en varios aspectos significativos para la investigación. Por un lado se ha analizado los perfiles sobre la base de la construcción de estos como arquetipos, es decir, la construcción del personaje teniendo en cuenta sus atributos físicos, objetivos a la hora de delinquir o influencia de experiencias límite que puedan haber contribuido a la formación del criminal. Por otra parte, se analizan características más propias de lo social, como el *modus operandi* desarrollado por el sujeto, que involucraría no solo los procedimientos empleados a la hora de cometer los homicidios, sino también el marco contextual que engloba su actividad criminal en sí.

Para proceder al siguiente capítulo, destinado al análisis de los resultados obtenidos y al establecimiento de conclusiones en este estudio, establecemos un esquema de observación que se desarrollará del siguiente modo:

En primer lugar, se interpretarán los resultados recolectados a través de la encuesta, analizando las preguntas que conforman ésta, desglosando las motivaciones de consumo que nos indique el resultado en cuestión. Se justificarán estas respuestas a partir de las teorías de géneros y se tendrán en cuenta los artículos de investigación relacionados con este mismo campo por diversos conocedores de la materia. Una vez discutidas las respuestas de forma segregada, procederemos a contemplar la resolución del total de apartados de la encuesta de forma general, sintetizando el resultado bajo una perspectiva más amplia que especifique la perspectiva de los espectadores.

Por otro lado, se transcribirán de forma abreviada las respuestas obtenidas en la entrevista. Dada la duración de esta, alrededor de media hora, resulta necesario resumir el contenido en cuanto a extensión, preservando sin embargo las opiniones y observaciones personales de cada sujeto. A la hora de atender estos resultados, hemos de tener en cuenta la presencia de distintos factores socioculturales relacionados con las preferencias y conocimientos de los entrevistados. Al igual que con las respuestas de la encuesta, se atenderá a la búsqueda de un razonamiento justificado en la línea de la conversación. En este caso sí se tienen en cuenta variables descartadas para la participación del cuestionario, como la competencia en el campo de estudio.

El cuadro de análisis será justificado partiendo de los principios que han llevado a identificar los rasgos más relevantes en estos perfiles. Esta representación gráfica es el resultado de un análisis mucho más profundo de los personajes propuestos; a causa de la limitación espacial que conlleva el cuadro, ha sido necesario el resumen esquemático de estos para permitir una observación rápida de las transgresiones que ha sufrido el *psychokiller* con el paso de los años.

Finalmente, se unirán los resultados para comprobar si los datos obtenidos aportan una nueva aproximación a las opiniones expertas recogidas en las investigaciones sobre el terror y el género criminal televisivo, sin olvidar la falsación de nuestra hipótesis inicial: “El futuro del *slasher* se encuentra en la televisión. El subgénero de terror ha perdido relevancia en las salas de cine; sin embargo, su legado se manifiesta en modo y formas en series de actualidad, inclusive en aquellas no pertenecientes a esta categoría del género de horror”.

Capítulo 4: Conclusiones

4.1 Resultados.

La encuesta fue compartida con los participantes como una cadena a través de la aplicación móvil Whatsapp y el anuncio de su existencia posteoado a través de la red social Instagram, lo que permitió incrementar la cantidad de participantes de una cifra inicial de cincuenta a un total de ciento cincuenta y cuatro. La simplicidad de las preguntas y el número limitado de estas fueron factores que favorecieron el interés de los encuestados en completarla, pues no vieron en ello un proceso tedioso. Se mantuvo abierta durante cinco horas de la tarde del 31 de octubre de 2021, a modo de entretenimiento durante las horas previas a la noche de Halloween, lo que pudo también motivar esta amplia participación.

La cuestión introductoria trataba de definir la comunidad que atendía a la investigación. Se descartó la participación de aquellas personas que no hubieran consumido género *slasher*, pese a sí haber visualizado en alguna ocasión series ambientadas en la ficción criminal actuales, pues esto nos desviaría de la verificación de la hipótesis propuesta: para un resultado real, requeríamos de espectadores de ambas ramas. Esto suponía un límite en tanto que, durante la búsqueda inicial de participantes, aquellos nacidos antes de 1960 afirmaban no haber consumido este género. Este dato resulta interesante, si bien, cómo explicamos a lo largo del marco teórico, durante los años sesenta apenas comenzaban a desarrollarse los filmes precedentes de lo que sería el género *slasher*, de la mano de cineastas como Alfred Hitchcock y Michael Powell. La falta de convivencia es relevante a la hora de hablar de este género, pues durante sus etapas observamos cómo el discurso trata de adaptarse a la sociedad de la época, ya sea en el tratamiento de temas sociales pertinentes como en el empleo de recursos como el humor, por lo que esta generación no encontraría referentes propios en esta corriente cinematográfica.

Por otro lado, dentro de los participantes activos, encontramos una amplia mayoría de nacidos a lo largo de los años noventa, ocupando el 85,7% del total. Estos son seguidos por aquellos nacidos en el año 2000 o más, con un 9,09%; en los setenta un 2,59%; 1,94% con nacimiento en los ochenta y, por último, el 0,64% de los participantes pertenece a la generación de los sesenta.

La siguiente pregunta introduce uno de los temas a tratar en la investigación, el género *slasher*. Recordamos que se ofrecían cuatro bloques, compuestos a su vez por tres títulos fílmicos pertenecientes a la misma etapa dentro del género, por lo que presentan rasgos similares entre ellos. Volvemos a transcribir su enunciado:

- **A. *Scream, Se lo que hicisteis el último verano, Urban legend*/ B. *Pesadilla en Elm Street, Child's play, Viernes 13*/ C. *La matanza de Texas, Black Christmas, Halloween*/ D. *It follows, Km. 666, Destino final, Scary movie*.**

Los resultados obtenidos, ordenados mediante porcentajes en orden decreciente desde el más votado hasta el que recoge menos puntuaciones, sería: la opción B, década de los ochenta con un 23,37%; la opción D, con aquellas películas estrenadas del año 2000 en adelante (20,12%); la opción C, con el 19,48% de votantes, correspondiente a

los setenta; y por último la opción A, referida al *neo slasher* de los 90, elegida únicamente por el 9,74%.

A pesar de coincidir temporalmente con el nacimiento de la mayoría de los participantes, resulta el período menos votado. Podríamos especular que estos espectadores eran demasiado jóvenes para su consumo y por ende eso explicaría que el cuarto bloque obtuviera más del doble de votos que este último; sin embargo, el bloque más votado es el segundo, coincidiendo con la etapa de mayor apogeo del género, seguido muy de cerca por el cuarto y el tercero. La totalidad de los votantes nacidos en los años 80 que representan el 1,94% votaron esta categoría; sin embargo, el voto mayoritario está constituido por participantes nacidos en los años 90, que suponen el 85,71% de los votos totales de este bloque. Cabría mencionar, por otro lado, que las votaciones se encuentran muy fraccionadas entre tres de los lotes propuestos, pues la diferencia entre las cifras es muy leve, a excepción del primer bloque, que obtiene menos de la mitad de puntos que el resto.

En cuanto al bloque elegido como el menos atractivo de todos, encontramos los siguientes resultados, ordenados de nuevo en orden decreciente: opción D, con un 38,31%, elegida como la menos deseada; opción A, con un 13,6%; opción C, con 12,33% y por último la opción B, con un 5,19% de los votos.

Tras observar las respuestas al último apartado, podría parecer previsible el resultado de este. Sin embargo nos encontramos con una clara resolución: el cuarto bloque, que representa el lote de películas más recientes del género (de entre las propuestas en la encuesta) supone a su vez el más rechazado por los participantes. El segundo bloque, que combina los filmes *slasher* de los años 80, se consagra como el menos detestado, lo cual tiene sentido, pues éste resultó el favorito de nuestro público en la anterior cuestión, de la cual también destacamos que el primer bloque, referido aquellos filmes estrenados durante la década de los 90, fue el menos elegido como preferido; sin embargo, tampoco resulta escogido como el menos atractivo. Encontramos de nuevo, de igual modo que en la anterior pregunta, una división entre las opiniones del público, a excepción de los filmes pertenecientes al siglo XXI, que la mayoría de votantes selecciona como la peor opción.

La siguiente cuestión propone un acercamiento a la situación actual del género. Con la llegada del siglo XXI y debido al éxito de *Scream*, la resurrección del *slasher* se

produce encarnada en forma de secuelas, precuelas y demás prolongaciones diegéticas que emplean predominantemente la autoconciencia del discurso *slasher* como motor narrativo. Existe una gran polémica respecto a estas obras. ¿Aquello que triunfó en el pasado nos asegura una permanencia lógicamente económica y rentable en el presente y el futuro cinematográficos? La carencia de innovaciones y de reciclaje de viejas glorias del *slasher* es una de las principales características de este fenómeno; por ello, preguntamos a nuestros encuestados sobre su perspectiva, en concreto, cuestionamos si estos filmes podrían mejorar a sus originales.

Con este objetivo, proponíamos cuatro opciones, que variaban gradualmente desde una aceptación total y satisfacción con estas obras hasta la negación absoluta de su relevancia: Si/Aportan una nueva visión/Te resulta indiferente/No. Pese a la posible suposición previa de encontrar un público muy dividido en los extremos de la escala, la mayoría de los participantes se decantan por la indiferencia ante el rescate de estas narraciones, ocupando un porcentaje del 51,88%: hablamos, por tanto, de más de la mitad del total del público. En segundo lugar, el 22,64% opina que pueden proponer una nueva visión sobre las historias originales, seguidos por aquellos que niegan su fascinación por estas, con un porcentaje del 19,81%. Solamente un 5,66% asevera su gusto por estos filmes, prefiriéndolos incluso a los clásicos.

Se confirma en el siguiente apartado que la mayoría de los encuestados se decanta por el formato episódico a la hora de consumir contenido relacionado con la ficción criminal actual, con un porcentaje del 81,25%, frente al 18,75% que asevera preferir el formato cinematográfico. En relación con la pregunta anterior, durante el siglo XXI, así como el *slasher* experimentaba un vacío de ideas novedosas en el contenido fílmico que derivó en el reemplazo de fórmulas comercialmente seguras, Raya y García (2015) nos indican un panorama similar en el cine criminal, lo que lleva a un desplazamiento de la atención hacia las series televisivas (p. 33), pues éstas permiten una mayor indagación en el discurso y psicología del asesino gracias al alargamiento narrativo que permite el formato episódico. No existen limitaciones temporales para conocer a nuestro villano, problemática que sí se presentaba en los filmes *slasher*, que de media poseen una duración de entre noventa y ciento veinte minutos. Los resultados de este apartado, por tanto, confirman la idoneidad de este formato a la hora de satisfacer la demanda del público.

La previa visualización de cine *slasher* no supone un factor imprescindible para el consumo de contenido criminal actual, pero sí debemos estudiar su posible carácter condicionante a la hora de justificar la predisposición de los espectadores a indagar a lo largo de múltiples capítulos la psicología del asesino, si bien no podemos descartar la gran influencia suscitada por el auge del *thriller* durante los años 90. El 89,10% de los encuestados aseveran que su interés principal a la hora de consumir estos productos serializados se concentra en el protagonista, el psicópata. Conocer las motivaciones del criminal se ha convertido en una de las demandas televisivas más extendidas a nivel global. Cascajosa Virino (2015) nos advierte de cómo el fenómeno emergente de la figura criminal se adapta según las particularidades de cada país, manteniendo siempre, sin embargo, ciertos arquetipos propios de la ficción estadounidense. (p. 48) Estados Unidos se erige no solo como la principal cuna del *slasher* y del *thriller*, sino como medio impulsor para el asentamiento de esta nueva ficción serial, gracias a la avanzada fragmentación de audiencias experimentadas con la entrada del nuevo milenio.

Por otro lado, el 10,9% de los espectadores, niegan que el atractivo que perciben en estos formatos radique en el rol protagonista. Atendemos de nuevo a Cascajosa Virino (2015) y su planteamiento del asesino como excusa dramática ideal para la narración de una trama continuada, véase en estructuras episódicas ambientadas en el día a día de la persecución criminal por parte de las fuerzas de seguridad, como *CSI* (2000-2015) o *NAVY: Investigación criminal* (2003-actualidad) (p. 39). Para esta fracción de los encuestados, el psicópata pierde interés en favor de la trama.

La última pregunta de la encuesta se reduce a la selección estimada del contenido consumido por los participantes a lo largo del último año. Para ello se proponen cinco opciones:

- **Aproximadamente, selecciona cuántas series de esta índole has consumido a lo largo del último año: Ninguna/Tres/Dos/Cuatro/Seis o más.**

En orden ascendente los resultados serían los siguientes: el 3,89% no habría consumido ningún tipo de contenido con las características presentadas; el 9,74% habría visualizado más de seis series relacionadas con el mundo criminal y el 11,03%

únicamente habría atendido en torno a dos seriales. Tres obras habrían consumido el 23,37% de los encuestados, la segunda opción con más votantes, mientras que la mayoría, con un 51,94%, se habría interesado por un total de cuatro piezas audiovisuales ambientadas en la ficción criminal. Cabe mencionar que con series nos referimos a cualquier formato episódico de este género, sin establecer un límite de capítulos o duración. Es decir, si un sujeto ha visualizado por ejemplo, dos temporadas de la serie *Dexter* a lo largo de un año, esta habría sido evaluada como una única obra.

Pasando a la entrevista procedemos a presentar a los dos participantes. Por un lado contamos con Diego Rodríguez Verano, de 24 años, licenciado en Comunicación Audiovisual y actualmente estudiante de periodismo en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Ha colaborado a lo largo de varios años en el programa radiofónico de NeoFM *Anochece que no es poco*, en diversas secciones orientadas especialmente a la historia del cine y al análisis de cine clásico. Por otra parte, Álvaro Bravo Navarro es un estudiante de 22 años, que se encuentra actualmente cursando su segundo año en el grado de Comunicación Audiovisual, también por la Universidad de Sevilla.

La intencionalidad de esta entrevista, al contrario que en la encuesta, en la que buscábamos la obtención de unos resultados cuantitativos, es ahondar de manera más profunda y personal en la opinión de dos individuos relacionados con el campo de la Comunicación Audiovisual, que además fueran admiradores tanto del género *slasher* como de la ficción serial criminal contemporánea. Se plantearon una serie de preguntas a modo de inicio, con la búsqueda de una interacción directa entre ambas partes. Más que una entrevista claramente definida en una dinámica de pregunta-respuesta, el objetivo era realizar un coloquio entre los sujetos.

- **¿Qué destacarías *a priori* del género *slasher*?**

A: Yo siento fascinación por los *slasher* que son conscientes del impacto que han tenido. *La matanza de Texas* yo creo que en su secuela (*La matanza de Texas II*), se convierte básicamente una comedia de humor negro absurdo completamente consciente del éxito obtenido en la primera película, por lo que busca reinventar el género y no copiar directamente la trama de la primera, mientras que otras películas como por ejemplo *Viernes 13*, después de ese *cliffhanger* lo que el espectador busca es ver cómo

Jason sigue matando gente, cómo es que ha sobrevivido en el lago todo este tiempo y demás. Hay un intento de modernización en ciertos casos o de reinvención muy temprana, creo que se acabará consiguiendo a nivel general con *Scream*. Yo veo la saga de un *slasher* y no le voy a pillar cariño a los personajes, yo lo veo por el monstruo a derrotar ¿no? Sobre todo porque son muy carismáticos, sea Freddy por las bromas y tal, *Ghostface*, en plan quién es el que está debajo ahora. Como *Leatherface*, te cae bien en el sentido de que atrae más que nada por la historia que tiene detrás, que ya no te dicen directamente cómo ha llegado a ser así pero tú ves a su familia y lo entiendes.

- **Con relación a las secuelas, precuelas y demás recursos para ampliar las sagas en el tiempo, ¿Qué opinas de los filmes *Nightmare on Elm Street II* y *Halloween III*?**

A: Película de temática gay, está dicho por el propio actor que interpreta al protagonista de esa película que él entendía a Freddy como el miedo aceptarse como tal, como la homofobia interna.

D: Rompe el canon de la saga en un principio, porque la tercera es continuación directa de la primera con la misma protagonista y demás, pero la segunda es un inciso, con personajes a los que no se les va a volver a hacer referencia.

A: *Halloween III* a mí me parece muy autorreferencial, uno de los personajes está viendo de hecho la primera entrega de la saga. En este filme es cuando los productores deciden retomar la trama inicial, las innovaciones digamos que no funcionaron por lo que deciden volver al *status quo*: Michael Myers. Siento que los productores son conscientes de que no pueden repetir las fórmulas, sin embargo el público dicta lo contrario, por ello aquellos filmes que se salen de la norma o intentan innovar no son bien recibidas. *La matanza de Texas II* no fue bien recibida, *Halloween III* tampoco ni *Pesadilla en Elm Street II*.

D: Y eso que *Pesadilla en Elm Street II* se parece mucho más a la primera entrega en comparación con *Halloween III* y *La matanza de Texas II*, la gente quiere más de lo mismo, y es por eso que triunfó *Viernes 13* porque siempre te ha dado lo mismo.

A: *Viernes 13* una cosa que tiene muy buena es que Jason siempre tiene aunque sea un pequeño cambio en su apariencia y quieras o no, creo que eso al tener un personaje con el que no puedes hablar ni comunicarte, te lleva a buscar nuevas formas de transmisión. Cuando se va a Manhattan hay momentos cómicos, como cuando acude a un grupito de bailarines de *break*, arranca una cabeza y esta sale volando a un contenedor, da en la tapa de éste y se cierra, o sea, son momentos cómicos yo creo que claro, del mismo modo que Freddy es el que va diciendo chascarrillos y demás frases lapidarias, casi como si fuese un personaje de una película de acción de los 80, Jason lo que te ofrece es eso, es ese cambio estético película a película y también esa comedia casi *slapstick*, comedia casi de película muda.

D: Hablando sobre el tema del autorreferencias del propio *slasher*, la saga de *Viernes 13* se autoparodia muy sanamente tras *Jason va al infierno*, es muy interesante la especie de meta lectura que hace la saga con *Jason X*, con Jason en el espacio en una nave asesinando adolescentes, es una película que no se toma en serio el propio concepto de la saga, se está riendo de sus propias autorreferencia y después sin duda, *Freddy contra Jason* algo que se hizo a principios del siglo XXI que trataba de juntar a dos iconos del terror, en este caso a Jason y Freddy como también se intentó con *Allien contra Depredador* que es una película bastante más famosa y las dos son igual de malas.

A: Se trató también de fusionar Jason contra Freddy contra Ash de *Evil Dead*, a modo de secuela. Evidentemente los directores van a darle al público lo que quiere y esto podemos relacionarlo con lo mal que les resultó a las grandes sagas intentar separarse un poco de lo que ya habían mostrado, incluso en los precedentes del género, por ejemplo, *Psicosis* aunque fue un éxito no te enseñaba mucho, no muestra el asesino hasta el final; *El fotógrafo del pánico*, al final fue un desastre en taquilla porque se sabía exactamente quién era el malo desde el principio, yo creo que aprendieron de esto y más que nada o sea *psicosis* tiene ese componente sexual pero tampoco es abiertamente sexual, ese síndrome de Edipo en *El fotógrafo del pánico* hay momentos que sé que son muy sexuales como a lo mejor cuando no recuerdo ahora mismo si era obvio una escopeta pero era era el asesino movía los dedos muy lentamente por el tramo por el trazo de un objeto metálico.

D: También es el tipo de juegos que tratan de proponerte estos cineastas porque por ejemplo, en *El fotógrafo del pánico* el juego que te propone Mikel Powell y Emeric Preburger es que tu indagues en la psique asesino, que empatices con él, entiendas por qué hace eso, que digas joder, no es que tenga motivo para matar pero entiendo por qué lo hace. En cambio el juego de *Psicosis* o el *giallo italiano* es que tú adivinas quién es el asesino.

A: Lo que yo quiero señalar es que claro, debemos tener en cuenta que los *slasher* son películas de asesinatos pero con elementos bastante absurdos, que a lo mejor con un público adulto no encaja claro y con un público adolescente, que asiste a una película *slasher* para ver sangre, tripas y diversión claro no les gustaría el *Fotógrafo del pánico* porque no quieren algo de estudio, no quieren un retrato de la mente de un personaje perturbado, quieren al personaje perturbado haciendo cosas.

D: Quieren una sangría y cierta diversión también a la hora de decir, ¿Quién puede ser el asesino de todos los personajes que componen la obra? Es una diversión propia no tanto de *Psicosis* como de otras películas del *giallo*, siempre están jugando a quién será el asesino. *El fotógrafo del pánico*, *Frenesí* de Hitchcock y *Los ojos sin rostro* de George, estas tres películas son fracasos comerciales, pero recordadas hoy como grandes películas ¿Porque son fracasos comerciales? Porque las tres te dicen desde el primer momento quién es el asesino, no hay más misterio. Sabes quién es el que mata, en *Frenesí* se ve claro, *Los ojos sin rostro* desde la primera escena ya sabemos quién es el asesino y en *El fotógrafo del pánico* también está claro. El público de su época está decepcionado: sí ya sé quién es el malo, desconecto de la película, no encuentro atractivo. Las tres proponen otro tipo de juego distinto, *El fotógrafo del pánico*, la indagación en la psique, que es algo mucho más profundo. Hitchcock juega la teoría del falso culpable, pero tú si sabes quién es el culpable y ves como todo el rato están acusando a la persona equivocada, juega con esa tensión, aquí juega a algo distinto, sufres porque tú sabes que él no ha sido. En *Los ojos sin rostro* directamente no sé cómo definirlo, directamente es un retrato del mal, se quién es el asesino pero tampoco indago en él.

- **¿Cómo percibes la ficción televisiva criminal contemporánea?**

D: El *slasher* ha encontrado una mayor comodidad bajo el género policíaco, en la pequeña pantalla. Yo noto mucho que en los *slasher* actuales televisivos, el asesino es “malo”, pero encuentra justificación en sus actos. Mata, pero a gente que se lo merece.

A: Como en *Funny Games*, juega mucho con provocar una identificación con la violencia, te dices, ¿Me puedo poner en la piel del asesino, yo estaría dispuesto a llegar a esto?

D: O que disfrutes con la propia violencia como hacía Amenábar en *Tesis*.

- **¿Qué relación creéis que se establece entre éstas con el género *slasher*?**

A: Yo creo que el público ha evolucionado en ese sentido, ha madurado y más que un monstruo matando a gente, cuando ves que una persona de verdad ha hecho eso de verdad quieras o no, ahí sí que sientes miedo. El rol de asesino en el *slasher* ha pasado de ser otorgado a humanos, después a monstruos, para ahora volver a ser interpretado por humanos.

D: Sobre el tema de las series parece que estos villanos intentan justificar sus acciones, en el sentido de que estas personas se lo merecen y tal. Este tipo de series empiezan a surgir a finales de la década pasada alrededor de 2007-2008. Casualmente en aquellos, años triunfaba una saga una saga de terror que quizás sea la saga de terror más importantes de la década del 2000 al 2010. El criminal no mata con sus propias manos con sus propias manos e impone justificaciones morales frente a sus víctimas: a raíz del taquillazo de *Saw* un asesino moral por así decirlo sur en este tipo de delincuentes morales, este Hannibal reformado, este Dexter ¿Casualidad? Los asesinos que surgen disfrutan además de la propia tortura.

A: Me parece que es muy influenciable la obra de José Mujica Marín, director de cine de películas de serie B de terror, cuando en Brasil lo que triunfa por el *cinema novo*, el cine de autor brasileño, durante los años cincuenta y sesenta. José Mujica creó el personaje Xé do Caixao, que es un embalsamador que mata gente y tal, matar gente por placer y es una persona mala. Lo importante son las dos primeras *A medianoche me llevaré tu alma* que termina con el personaje muriendo y luego acaba resucitando en la segunda, o sea que eso ya impone ese oye mira, que parece que el malo puede morir pero siempre puede resucitar. La introducción de sus películas me recuerda mucho a la

estética de la serie de *American Horror Story*, que podemos decir que ha sido la serie de terror más importante, sobre todo que también evidentemente bebe del *slasher* y de otros géneros terroríficos.

- **¿Qué papel juega el público en la transformación del *killer*?**

A: Yo creo que el *slasher* lo que ha provocado es la fascinación por los asesinos, pero ya más que en series o películas de puro *slasher*, yo el futuro del género lo veo en series y en documentales basados en asesinos en serie reales.

D: Como ocurre con *True Crimes* o *Mindhunters* (ambas de Netflix) ya no nos interesa un asesino sobrenatural, tipo Freddy o una mala bestia tipo Michael Myers, queremos saber quiénes han sido los asesinos de verdad.

- **¿Cómo adviertes el futuro del género *slasher*?**

D: Sobre el tema del futuro del *slasher*, ya he mencionado que está en la televisión y demás, y el por qué (yo creo que la saga *Saw* es una inspiración) pero entre ese es *slasher* televisivo y este *slasher* clásico ochentero casi noventero, incluso con *Scream*, las metas referencias y demás, hay una pequeña pieza: en mi opinión, el *slasher*, después de haber nacido por una parte en Estados Unidos y haber tenido también su propio subgénero en Italia, y pequeñas inclusiones en otros países como Brasil, a principios de la década de los 2000, casi paralelo a la llegada de *Saw*, un poco antes incluso, hay dos vertientes nuevas que son el *slasher* australiano y la *new French extremity*. El cine francés siempre se ha caracterizado por hacer películas centradas en los personajes, un cine muy interiorista. En Francia apenas se han producido *thrillers* o películas de terror, pero una serie de realizadores encabezados por Alexandre Aja, empiezan a hacer un cine de terror, que podría ser considerado como *slasher* caracterizado por la extrema brutalidad y violencia que aglutina, el *slasher* más extremo de todos. Además de la violencia contenida, pretenden perturbar la psique; son películas diseñadas para hacerte daño.

Si analizamos la entrevista siguiendo el orden de preguntas pautado, obtenemos los siguientes datos relevantes:

- Para nuestros sujetos la autoconciencia y referencialidad dentro del *slasher* es clave.
- Conocen las reglas genéricas del *slasher*.
- Denotan el intento de los cineastas de proponer nuevas fórmulas frente a un público que no posee intención alguna de renovarse.
- Reconocen el género en la serialidad criminal actual.

Atendiendo a las respuestas de los entrevistados, comprendemos que, a rasgos generales, cualquier filme protagonizado por un psicópata que asesina de forma macabra a sus víctimas sin presencia de un notorio suspense pudiera ser considerada como *slasher*, lo cual me lleva a replantear: ¿qué o quién define realmente un género? ¿Podríamos hablar de una analogía entre la ficción serial criminal y el *slasher*? Este fenómeno se produce en tanto que existe una relación de atributos semejantes entre ambos, mientras que aparentemente se trata de géneros catalogados como distintos.

Es indiscutible que si efectivamente el género criminal posee un pasado enraizado en el *slasher*, así como también bebe de otras corrientes como el *thriller*, es necesario clasificar los cambios que ha sufrido el rol protagonista, la figura del *killer*, nuestro principal foco de interés. Observando la tabla, entendemos que muchos atributos que definían al asesino han variado respecto al texto inicial. Estas permutas se pueden resumir en las siguientes: el asesino durante las décadas de los setenta y ochenta presenta cualidades relacionadas con el mundo de lo sobrenatural, lo cual no requiere de una apariencia monstruosa. Nos referimos a otros aspectos como la inmortalidad, manifiestos en los personajes de Myers y Krueger. El amplio recorrido que tienen ambas sagas nos ha permitido conocer más allá a los protagonistas. Es necesario destacar que el personaje de Krueger, a medida que la saga avanza, comienza a actuar de un modo más sádico: si bien el motor principal de este homicida es la venganza, la recreación en el dolor de sus víctimas termina siendo más que notoria, preconfigura así una de las características que conformarán la base de los *killers* contemporáneos. Además de ser imbatibles, ambos recurren al empleo de un disfraz reconocible para el espectador, cosa que también se produce en la sagas de *Scream* y *Saw*. Entre estos cuatro personajes encontramos varias diferencias destacables. Por un lado, tanto

Ghostface como Jigsaw requieren del seguimiento de una doble vida, son humanos perseguidos por la ley. En el universo de *Halloween*, los asesinos no pueden ser capturados por las autoridades. Las motivaciones difieren, *Ghostface* mantiene el motor vengativo a la hora de cometer sus crímenes, pero Jigsaw, que actúa como nexo entre el *slasher* y la serialidad actual, nos introduce un nuevo pretexto relacionado con el ámbito de la moral. Tanto este como Dexter y Hannibal enfocan sus acciones hacia el concepto de reforma social, ya sea adoctrinando en una filosofía vitalista, eliminando a aquellos que no merecen convivir en sociedad o castigando a los maleducados. Estos tres personajes, por otro lado, mantienen una doble vida, y recurren al empleo de disfraces, a excepción de Hannibal, destacamos el muñeco Jigsaw, que podemos entenderlo como un aderezo a la figura del psicópata, o el traje que emplea Dexter a la hora de ejecutar a sus víctimas, convirtiéndolo más bien en un “uniforme de trabajo”. Estos carecen de características sobrenaturales, pero absolutamente todos comparten una herencia traumática relacionada con sus motivaciones delictivas.

Llegados a este punto del análisis, hacemos una pausa para prestar atención a la figura de Hannibal Lecter. En la tabla, en lo referente a las motivaciones del personaje, indicábamos lo siguiente: Educación → Excentricismo*. Para explicar esta correlación, debemos remitirnos al pasado de Hannibal. Según Sangro (2008):

Ni Thomas Harris, ni Anthony Hopkins, ni ninguno de los directores que ha trabajado al personaje en su cine son dueños exclusivos de su imagen. Sólo la suma de todas sus aportaciones (p. 300).

Para clasificar el perfil de Lecter, debemos estructurar su trayectoria uniendo todos los fragmentos del personaje que nos aportan la totalidad de obras audiovisuales publicadas. Hablamos de los filmes *Manhunter* (Mann, 1986), *The Silence of the Lambs*, (Demme, 1988), *Hannibal* (Scott, 1999), *Red Dragon* (Ratner, 2002) y *Hannibal Rising* (Webber, 2007). Y la serie televisiva, *Hannibal* (Fuller, 2013-2015).

Según Arias (2003), el asesino se procura la configuración de una personalidad excéntrica y superior; el superhombre nietzscheano por voluntad propia (p. 91). Se trata de un hombre *a priori*, muy educado. Tras su primer encuentro con Clarice en *The Silence of the Lambs* (1988), ante la grosería de los otros presos, vemos a un Lecter frustrado, que manifiesta a la joven: “La grosería me parece intolerable”.

La herida del criminal reside en su infancia: quedó huérfano junto a su hermana menor Mischa, durante la Segunda Guerra Mundial, y ambos fueron secuestrados por unos aliados lituanos del partido nazi. Estos mismos, devoraron a la pequeña, iniciando el rito caníbal que Lecter repetiría a lo largo de su vida. Estos sucesos son mostrados en *Hannibal Rising* (Webber, 2007), filme enfocado en mostrar la infancia y desarrollo del protagonista, y a partir del cual aseveramos que Lecter parte de un principio educativo a la hora de cometer sus crímenes: se encarga de acabar con la vida de todos los partícipes en el crimen de su hermana, y castiga a todo aquel que comete faltas de respeto, especialmente hacia las mujeres. Sin embargo, si bien consideramos que la motivación inicial del asesino tiene un fin expiatorio, a medida que este crece, sus actos se tornan “exhibicionistas” con el fin de burlar a la policía, principalmente, y dejar patente su superioridad ante el mundo.

	<i>Hallowee n</i>	<i>Pesadilla en Elm Street</i>	<i>Scream</i>	<i>Saw</i>	<i>Dexter</i>	<i>Hannibal</i>
Criminal	<i>Michael Myers</i>	<i>Freedy Kruegger</i>	<i>Ghostface (Billy Loomis y Stu Mather)</i>	<i>Jigsaw (John Kramer)</i>	<i>Dexter Morgan</i>	<i>Hannibal Lecter</i>
Doble vida	No	No	Si	Si	Si	Si
Empleo de un disfraz/ aderezo reconocible	Si	Si	Si	Si	Si	No
Motivación	Psicopatía	Venganza	Venganza	Educar	Purga moral	Educación → Excentricismo *
Empleo de alter ego	No	No	Si	Si	Si	Si
Cualidades sobrenaturales/ inmortalidad	Si	Si	No	No	No	No
Tortura física	No	Si	No	Si	Si	Si
Herencia trágica	No	No	Si	Si	Si	Si
Defensa de la purga social y códigos propios	No	No	No	Si	Si	No

Llegados a este punto de la investigación, se hace necesario aludir a la teoría de géneros. Para ello tendremos en cuenta a dos de los principales teóricos que han

ocupado gran parte de su trayectoria a indagar en este campo: Rick Altman y David Bordwell.

Rick Altman, en las conclusiones de su libro *Los géneros cinematográficos* (1999), reflexiona sobre un artículo que escribió años antes de la publicación de esta obra, en el que también trataba algunas de las cuestiones más pertinentes en el estudio de géneros. En este afirmaba que el triunfo de un género radica en la obtención de una conciliación duradera y común entre los intereses del público y los de Hollywood. Pero años después, en el contexto de su nueva reflexión, reconoce que esta respuesta tiene un sentido circular, en tanto que no podemos suponer la percepción del conjunto de espectadores como un elemento estable y homogéneo, al igual que tampoco lo es la de Hollywood. Estos individuos, a pesar de pertenecer a un mismo colectivo, poseen distintas necesidades e impresiones a partir de la recepción de un único género. En aquel artículo el autor daba a entender que la terminología es un elemento neutral, lo cual corrige en su nuevo texto, sosteniendo que los géneros poseen una naturaleza discursiva en la que intervienen múltiples códigos y no un único mecanismo dominante.

También aborda la relación entre la pragmática y el estudio de la recepción: tradicionalmente los estudios de géneros habían dado por sentado, por un lado, que estos precedían al público y además que guiaban sus reacciones. Altman nos explica que el estudio de la recepción niega esta última idea, mientras que la aproximación semántico-sintáctico-pragmática ha de rechazar ambas. Esta aproximación tripartita, empleada en el estudio del lenguaje, según Costa et al. (2008) puede ser traducida como un enfoque cognitivo, comunicativo y sociocultural, es decir, el lenguaje ha de ser analizado como un método fundamental en la comunicación humana, fruto del conocimiento y base para el desarrollo individual (p. 61). A partir de esta premisa, Altman comprende el género como un sistema de retroalimentación entre los individuos implicados; no existen entidades superiores ni inferiores, sino cooperantes entre ellas. Acentúa la necesidad de encontrar una aproximación que contemple la existencia de diversos usuarios –así como las posibles distintas lecturas de cada uno de ellos–, explique las relaciones entre estos sujetos y considere el efecto del conflicto que puede suponer el proceso de clasificación de una producción, tanto para los géneros como para sí misma.

Altman detecta una fragilidad significativa en la estructura de las teorías de géneros cinematográficos. En concreto tres, que atenderemos y desglosaremos por partes para poder aplicarlas al proyecto que nos concierne:

Al establecer el *corpus* de un género, lo ramificamos en dos listas que lo definirán; una de carácter, a la que se aferran los críticos. La inclusiva contendría una serie de títulos y/o definiciones de carácter consagrado, que responden a unas afirmaciones obvias; mientras la exclusiva rompe con la norma al dejarse guiar por elementos secundarios. Esto lleva a una profunda contradicción. Altman nos expone el siguiente ejemplo: la mera presencia de la música y Elvis Presley en un mismo filme, ¿convierte *El ídolo de Acapulco* en un musical equiparable a *Cantando bajo la lluvia*? La disyuntiva termina con los participantes del debate declarando el primero como un musical menos “casto” respecto al segundo.

Si extrapolamos esta encrucijada al género que nos concierne, encontraremos multitud de casos similares. Es por ello que establezco a lo largo de este proyecto una relación directa entre el *serial killer* de la televisión contemporánea y el cine *slasher*. Pongamos que tratamos de buscar las características de esta categoría de terror mediante el medio más fácil y rápido: internet. La primera definición que encontramos, asumiendo la ingenuidad que esta enciclopedia web posee y la calidad de la que, en ocasiones, puede llegar a distar, es la de Wikipedia:

La característica más habitual de este subgénero es la presencia de un psicópata que asesina brutalmente a adolescentes y jóvenes que se encuentran fuera de la supervisión de algún adulto. La mayoría de las veces las víctimas están envueltas en sexo prematuro o consumo de drogas (Harris, 2019).

Esto sería una afirmación inclusiva. Sin embargo, películas como *Candyman* (Rose, 1992), o *Child's Play* (Holland, 1988) se relacionan directamente con el *slasher*, a pesar de que en ellas encontramos un psicópata adulto que asesina a otros adultos que se encuentran en todas sus facultades. ¿Qué nos lleva a situarlas en estas listas

exclusivas? ¿Su estreno, cercano al apogeo del género o el factor que introduce el psicópata?

El tercer y último problema sería la necesidad imperiosa de Hollywood de contentar a su público, permitiéndole la categorización de las obras. A lo largo del proyecto hemos considerado continuamente la relevancia de la opinión y perspectiva del público sobre el género, por lo que atendemos de nuevo a las dos primeras cuestiones, según nos propone Altman: tanto la creación de una lista inclusiva como la exclusividad canónica responden a aproximaciones completamente diferentes al objeto de estudio, semántica-tautológica por un lado y sintáctica por otro. El autor critica esta actitud, que ignora la naturaleza dual de todo corpus. Surge entonces la siguiente cuestión: ¿Hemos de tener en cuenta todas estas posibles aproximaciones a la hora de denominar un género como tal? ¿Nos encontramos ante una fórmula infalible para clasificar y evaluar los géneros? Altman lo niega; esta aproximación múltiple nos proporciona un gran método crítico; sin embargo, debemos saber que cada filme se relaciona con su género en distinto grado y forma.

David Bordwell, por otro lado, nos propone un procedimiento algo intuitivo a la hora de identificar un género como tal. Este criterio de clasificación de géneros posee un marcado carácter social. Se resume en cierto modo, como indica Triquell (2017), en cómo el mercado requiere de unas necesidades a cubrir para su buen desarrollo, en este caso la clasificación precisa y inequívoca de la oferta conforme a la demanda (p.162). Encontramos entonces una producción que indaga la manera más idónea de satisfacer al público mediante un producto fácilmente asimilable y reconocible. En este caso, hablamos del género.

A lo largo de esta negociación que Bordwell establece entre los cineastas y sus espectadores para la delimitación de los géneros, no toma en cuenta las posibles discrepancias entre el público y la crítica. Actualmente, pocos filmes se ajustan en un sentido estricto y purista a su etiqueta, o al menos, a la principal. Mencionábamos previamente en el tercer capítulo, con relación a la exploración de nuevos géneros y formatos, cómo Raya (2017) destacaba la facilidad que otorga el formato ficcional televisivo para la fusión entre géneros y posibilita la especialización temática gracias a la segmentación del público.

Bordwell señala entonces la prevalencia del contexto por encima del texto. Este fenómeno es aplicable a los principales filmes que hemos estudiado en el género *slasher*. Nos encontramos de nuevo ante la tercera problemática de Altman, en la que ambos teóricos concuerdan y que hemos verificado con el análisis de nuestros resultados. Podríamos decir que los géneros pueden ser mutables en la medida en que su audiencia lo decida.

4.2 Discusión y conclusiones

Tras la exposición del marco teórico y el análisis de los resultados, resulta necesario recordar la hipótesis inicial a la que hemos de otorgar una conclusión: “El futuro del *slasher* se encuentra en la televisión. El subgénero de terror ha perdido relevancia en las salas de cine; sin embargo, su legado se manifiesta en modo y formas en series de actualidad, inclusive en aquellas no pertenecientes a esta categoría del género de horror”. Cabe refrescar también, la pregunta de investigación de la que partíamos: “¿Hacia dónde se dirige el *slasher*?”

En primer lugar, considero que deben abordarse los principales vacíos dentro de esta investigación. A lo largo del proyecto, se detecta que de igual manera que el *slasher* posee una relevancia significativa en la ficción criminal contemporánea, lo hacen otros géneros que, a causa de la naturaleza de esta investigación, se han obviado, como es el caso del *thriller*. A pesar de que hemos prestado espacio para la mención de este último, y hecho puntuado en algunos de sus momentos claves, como el auge del mismo con la llegada del nuevo milenio, considero que, para poder estudiar de una forma exacta e íntegra la condición de la series criminales actuales, se requiere una mayor indagación en este género, pues la dualidad que éste conforma junto al *slasher* a la hora de influenciar estas narrativas contemporáneas resulta innegable. Sugiero que el estudio de ambos géneros en conjunto podría proporcionar nuevas líneas de investigación dentro del estudio de la ficción criminal contemporánea.

Por otro lado, creo que se ha de considerar el carácter intuitivo de las teorías de géneros, en cierto modo, como una traba a la par que una conveniente contribución para el análisis de los resultados. Si bien es cierto que estas teorías terminan coincidiendo en un mismo punto: el convenio entre Hollywood y el público de un género es crucial para

la definición de este, y por ende necesario para el estudio de los géneros, que realmente no puede llegar a ser comprendido sin ninguna de las dos partes implicadas. En este aspecto, corroboramos la eficacia de la encuesta, así como de la entrevista, para aseverar que los espectadores apuestan por su papel crítico dentro del panorama cinematográfico. Son conocedores del género, así como de las características que lo componen, no dudan de su capacidad de decisión y opinión, superando incluso, en ocasiones, los términos propuestos por la propia industria, en tanto que llegan a clasificar como pertenecientes al género *slasher* filmes que los cineastas calificaron de otro modo.

En cuanto a la hipótesis, se me ocurren las siguientes cuestiones: ¿Se puede considerar que estas series televisivas pertenecen al género *slasher*? De lo contrario, ¿hablamos entonces de una extensión del género?

La respuesta a la primera pregunta es negativa: la ficción criminal actual constituye otro género, aunque pervivan en él atributos característicos del *slasher*. López Rodríguez (2012) reflexiona sobre los cambios efectuados en el contenido de los cómics japoneses al ser adaptados al medio cinematográfico. Para ello valora las diversas tipologías de modificación en un texto narrativo. El autor aplica los principios de Geoffrey Wagner para establecer la correspondencia entre estos filmes y los cómics, divididos en tres categorías: por un lado, destaca la transposición, o adaptación fiel a la original, que apenas presenta permutas; por otro menciona la introducción de alteraciones que denomina comentarios al texto primario y por último menciona la analogía, que supondría un alejamiento notable con relación al contenido de partida.

Si aplicamos este razonamiento al abordaje de nuestra hipótesis, podemos concluir que el *slasher* pervive en la televisión en tanto que esta ficción criminal, interesada en las ambiciones y psicología del asesino en serie. Lo hace como analogía del género, pues se enraíza en este pero posee una intención diferencial. Verificamos entonces que nuestra hipótesis se cumple en cierta medida, pero no podríamos aseverar como tal que el *slasher* subsista en sus plenas facultades en la televisión. Esto ocurriría si estas series llevarán a cabo el principio de transposición expuesto por Wagner, es decir, que existiera una correspondencia absolutamente fiel, que apenas presente modificaciones respecto a las “normas” originales del género.

4.3 Bibliografía.

- Altman, R. (1999) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Arias, A. (2003). Dragón y caballero: el asesino sensible. En *Latente*, nº 1, 73–95.
<http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/19196>
- Bordwell, D. (1996) *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Carrera Garrido M. (2016). Sangre, persecuciones y hormonas: El género *slasher* y su presencia en el reciente cine español. En Buczek-Falska. (Ed.). *La violencia encarnada. Representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*, pp 241-252. Sevilla: Universidad Maria Curie-Skłodowska y Padilla Libros Editores y Libreros.
- Cristian, V. M. (2011). Psicopatía versus sociopatía: Superación de paradigma, estereotipos y costumbrismos. *Publicación oficial del Hospital Nacional Psiquiatrico: Revista Cúpula*, Volumen 25 (Nº 1–2), 59–67.
<https://www.binasss.sa.cr/bibliotecas/bhp/cupula/v25n1-2/art6.pdf>
- Esquinas, F. (2009). El *giallo* italiano. *Frame*, 4, 180-198.
- Estrada, R., Nuño, L., & Jarne, A. (2011, mayo). La psicopatía en el cine. Análisis del mal en distintos filmes. Acercamiento al concepto del mal, a través de la figura del psicópata en el séptimo arte. En *Making of*, 81, 52-60.
<http://www.centrocp.com/la-psicopatia-en-el-cine-analisis-del-mal-en-distintos-filmes/>
- García, J. y Raya, I. (2015). Siguiendo la pista del asesino en serie en la historia del cine. In Hermida, A. y Hernández, V. (Ed.), *Asesinos en serie(s): representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* (pp. 17–34). Madrid: Síntesis.
- Hermida, A., & Hernández-Santaolalla, V. (2015). *Asesinos en serie(s): Representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*. Madrid: Síntesis.
- Núñez, S. (2011). El *shock* del grotesco en el cine y la televisión. *Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, 13, 106-112.
- Pérez Ochando, L. (2016) *Todos los jóvenes van a morir: ideología y rito en el slasher film*. Micromegas.

- Pérez, A. J. (2013). Geografía del delito. El giallo y el noir italiano en España. *Zibaldone. Estudios italianos de la Torre del Virrey*. 1(1), 26-38.
- Raya, I. (2017). Adaptando el terror cinematográfico a la serialidad televisiva, el caso de *Scream*. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 14, 183-204.
- Roca, V. S. (1996). La violencia de los psicokillers: asesinos en serie. En *Violencia en el cine en el cine: Matones y asesinos en serie*. (pp. 49–63). Editorial La Máscara.
- Romo, M. (1998). La matanza de Texas. En *La matanza de Texas* (pp. 32–37). Midons Editorial.
- Sangro Colón, P. (2008). Identificarse con el monstruo: El personaje de Hannibal Lecter en El silencio de los corderos. En *Palabras que matan. Asesinos y violencia en la ficción criminal* (pp. 297–334). Almuzara.
<https://doi.org/10.13140/RG.2.1.1225.5840>
- Sar, Vedat & Ross, Colin. (2006). Trastornos disociativos como factor de confusión en investigación psiquiátrica. *Psychiatric Clinics of North America*. 29. 129-144.
- Toledo Costa, Alicia y Godoy Guerra, María Teresa y Suárez Puente, Zaida (2008). El análisis semántico, sintáctico y pragmático en la enseñanza de los contenidos gramaticales. Editorial VARONA, (46), pags 60-65. ISSN: 0864-196X.
Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360635566010>
- Triquell, X. (2017). Eje 3. Producciones cinematográficas contemporáneas: características y estrategias narrativas: Los géneros cinematográficos, entre la historia de la sociedad y la historia de un lenguaje. *Culturas*, 11, 159-176.
- Vargas-Iglesias, J. J. (2014) *Los héroes están muertos. Heroísmo y villanía en la televisión del nuevo milenio*. Palma: Dolmen Books.
- Vargas-Iglesias, J. J. (2015). Juego, mito y arquitectura del crimen en la mente del asesino. En Hermida, A. y Hernández, V. (Ed.), *Asesinos en serie(s): representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*, pp. 17–34. Madrid: Síntesis.
- Vergel Rodríguez, M. M. K. (2015) Discurso conceptual y gráfico de la justicia cruel en la saga *Saw* (2004-2010). Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú.